arta

ANUL XXXIV Nr. 3/1987

arta

ANUL XXXIV NR. 3/1987

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, François Pamfil, Mihai Drișcu

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

TEHNOREDACTARE

Gheorghe Matei

CORECTURA

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB NEGRU

Atanase Cartojan, Iosif Király, Mihai Oroveanu, Dragoș Gheorghiu, Feleki István

DIAPOZITIVE COLOR

Mihai Oroveanu, Iosif Király

Redacția mulțumește artiștilor pentru materialul fotografic pus la dispoziție spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180—6 luni

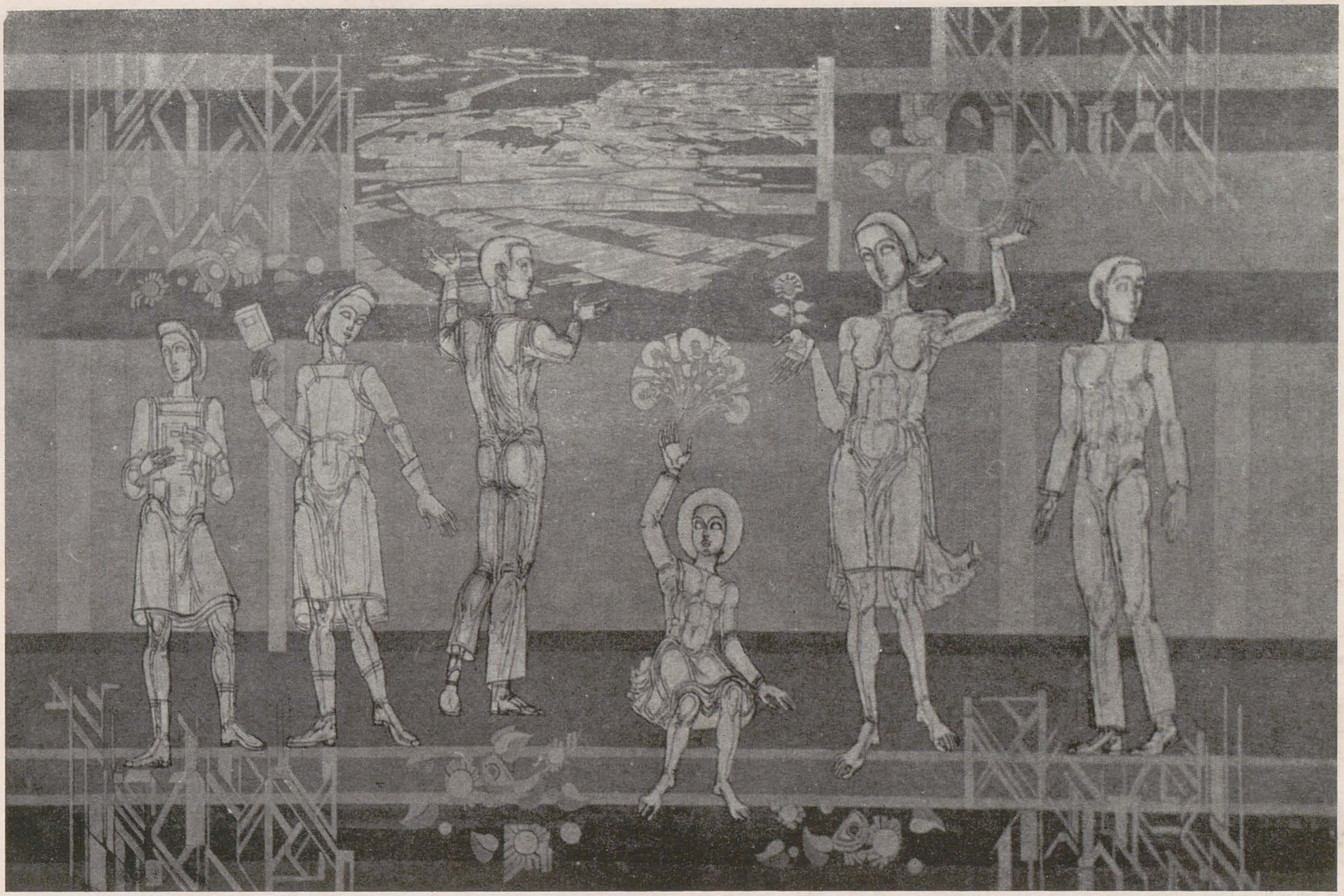
Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România



VASILE CELMARE: *Pînă la Marea cea mare*

mereu în primele rînduri

Împlinirea, în această primăvară, a 65 de ani de la crearea Uniunii Tineretului Comunist și a 30 de ani de la înființarea Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România a prilejuit — în cadrul a numeroase manifestări aniversare, care au culminat cu adunarea solemnă desfășurată în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu — evidențierea rolului de primă însemnătate pe care l-au avut tinerii patriei, în întreaga noastră istorie națională, ca promotori ai celor mai înalte idealuri și aspirații de libertate, demnitate și propășire ale poporului nostru. In același timp, a fost reliefată o dată mai mult, cu putere, hotărîrea entuziastă a tinerei generații de a munci și lupta fără preget, sub conducerea gloriosului nostru partid, pentru ascensiunea neîntreruptă a României pe culmile civilizației socialiste și comuniste.

Într-adevăr, în toată istoria, de mai bine de două milenii, a poporului nostru, tinerii fii ai poporului nu au precupețit nimic, mergînd pînă la jertfa supremă, în lupta pentru asigurarea libertății și independenței, în bătăliile eroice purtate de înaintași pentru a păstra neatîrnarea pămîntului românesc în fața cotropitorilor străini. De asemenea, în toate marile bătălii revoluționare, tineretul s-a aflat întotdeauna în primele rînduri, acționînd neobosit pentru eliberarea socială și națională, pentru cauza socialismului și comunismului.

În cuvîntarea la adunarea solemnă consacrată celor două aniversări, tovarășul Nicolae Ceaușescu evoca, în cuvinte emoționante, începuturile activității sale revoluționare în rîndurile Uniunii Tineretului Comunist: «... *am învățat să lupt pentru interesele poporului, pentru cauza socialismului și comunismului. Am învățat că nu este nimic mai presus decît de a acționa întotdeauna ca revoluționari, de a promova noul, de a asigura triumful socialismului și comunismului în România, de a asigura permanent independența, bunăstarea și fericirea întregii națiuni*».

Pentru tinerii României socialiste, cei care își asumă cu înaltă mîndrie denumirea de «Generație a Epocii Nicolae Ceaușescu», exemplul tinereții revoluționare al celui care ne este azi cîrmaciul încercat al partidului și statului trăiește adînc întipărit în conștiințe, cu o nepieritoare forță de înrîurire. Acționînd încă din fragedă tinerețe în rîndurile tineretului revoluționar, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a impus prin eminente calități de organizator și conducător, prin curaj, abnegație și încredere neclintită în adevărul și triumful luminos al modului comunist de organizare a societății, a muncii și vieții întregului popor, înscriind în istoria noastră revoluționară o exemplară operă de mobilizare a tinerilor la acțiune fermă împotriva exploatării sociale, a fascismului și a războiului. În această eroică luptă, momente hotărîtoare au fost procesul de la Brașov, din 1936, transformat de tînărul militant comunist în tribună de luptă a partidului, și marile manifestații antifasciste și antirăzboinice de la 1 Mai 1939, în a căror organizare tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena (Petrescu) Ceaușescu, a avut un rol hotărîtor. De peste cinci decenii și jumătate, toate momentele decisive din viața partidului, a organizației revoluționare a tineretului au fost în mod strălucit înrîurite de lupta și viața revoluționară a înflăcăratului patriot și militant comunist care conduce azi destinele poporului nostru, în cea mai măreață epocă din multimilenara sa istorie.

În aceeași strălucită cuvîntare, rostită de la tribuna adunării solemne aniversare, tovarășul Nicolae Ceaușescu a adresat tineretului mobilizatoare îndemnuri de a învăța, de a munci și lupta fără preget, slujind cu elan revoluționar cauza partidului și poporului, spre gloria și măreția României de mîine. Insistînd în mod deosebit asupra ridicării continue a nivelului de pregătire profesională, tehnică și științifică, precum și asupra educației politice și ideologice, secretarul general al partidului a subliniat și cu acest prilej că tineretul «*trebuie să se afle în primele rînduri ale dezvoltării conștiinței revoluționare, să-și însușească continuu tot ce este nou în toate domeniile, să-și însușească concepția și spiritul revoluționar despre viață și muncă*». «*Să dezvoltăm puternic* — îndemna, de asemenea, tovarășul Nicolae Ceaușescu — *sentimentul mîndriei patriotice socialiste, dar totodată și sentimentul prieteniei și solidarității internaționale cu toți oamenii muncii, cu toate popoarele în lupta pentru pace, pentru democrație, pentru o lume mai dreaptă și mai bună pe planeta noastră*».

Întregul tineret al României socialiste, trăind plenar profundele semnificații ale aniversărilor din această primăvară, își reînnoiește legămîntul solemn ca, avînd drept călăuză supremă, în tot ceea ce înfăptuiește, mărețul exemplu de muncă și viață comunistă al conducătorului partidului și statului, cel mai iubit și stimat fiu la poporului, să nu precupețească nici un efort și să fie mereu în primele rînduri, acolo unde interesele poporului o cer, muncind și luptînd cu cinste, devotament și romantism revoluționar pentru a adăuga chipului socialist al patriei o nouă strălucire, noi și nepieritoare împliniri.

Ferm hotărîtă să contribuie cu toate forțele la înfăptuirea cu succes a sarcinilor stabilite de Congresul al XIII-lea al partidului, a orientărilor și indicațiilor tovarășului Nicolae Ceaușescu, valorificîndu-și plenar potențialul de inițiativă și responsabilitate, tînăra generație a patriei nutrește convingerea nestrămutată că luminoasele sale idealuri și năzuințe nu se pot împlini decît într-un climat de pace, securitate și colaborare internațională și sprijină întrutotul ampla acțiune de înalt prestigiu internațional a României socialiste, a președintelui țării, pentru salvgardarea dreptului suprem al popoarelor — dreptul la pace, la viață, la o existență liberă și demnă.

Vitalitatea sa caracteristică, vigoarea și elanul revoluționar fac ca tineretul să se situeze întotdeauna în avangarda luptei pentru înnoiri progresiste în viața economică, socială și culturală, pe plan național și deopotrivă internațional. În România de azi, generația Epocii Nicolae Ceaușescu are asigurate minunate condiții de muncă și învățătură, pentru care poartă o nestinsă recunoștință partidului, secretarului său general și pe care e hotărîtă să le valorifice la cote superioare, pe măsura încrederii și responsabilității cu care au investit-o partidul și poporul, pentru a duce mai departe, spre noi și strălucite împliniri, vocația de construcție pașnică a oamenilor iubitori de libertate și demnitate ai acestui pămînt românesc. Vitalitatea, vigoarea și elanul tinerilor își găsesc un imbold, o potențare și în opera edificatoare de conștiințe pe care un popor și-o dăruiește lui însuși, prin harul și generozitatea creatorilor săi de frumos, iar în acest sens artiștii sînt întotdeauna tineri.

CONSTANTIN NIȚESCU: *Țărănci*

ILIE CIOARTĂ: *Zootehnie*

noile destine ale țărănimii în societatea socialistă multilateral dezvoltată

daniel prelici

Este un adevăr general recunoscut — și multimilenara noastră istorie îl atestă din plin — că țărănimea a fost vreme îndelungată principala forță socială a țării, principala făuritoare a bunurilor materiale și spirituale. Ea a fost aceea care a dus, de-a lungul secolelor, greul luptei pentru păstrarea și afirmarea ființei naționale, asigurînd permanența poporului român pe aceste meleaguri, întreținînd comoara limbii și a culturii naționale și înaltele virtuți ale spiritului popular: hărnicia și omenia, vitejia și spiritul de dreptate. Constituind principala forță armată a multor conducători de țară, care chemau sub arme « oastea cea mare », în lupta împotriva vrăjmașilor țării, țărănimea — întotdeauna vajnică apărătoare a gliei strămoșești — a fost factorul militar hotărîtor în eroicele bătălii pentru apărarea ființei naționale și a integrității patriei, dovedind o înaltă conștiință patriotică și un impresionant spirit de jertfă. Sînt bine-cunoscute rolul țărănimii în Unirea de la 1859, jertfa ei supremă în războiul de independență, iar mai tîrziu în eroicele bătălii de la Mărășești, Mărăști și Oituz, participarea ei la actul plebiscitar de la 1 Decembrie 1918. În același timp rămîn nepieritoare faptele ei de eroism în lupta împotriva exploatării și asupririi, pentru o viață mai dreaptă, mai demnă, istoria patriei fiind marcată de nenumărate răscoale țărănești împotriva asupririi feudale și burghezo-moșierești, în cadrul cărora țărănimea și-a afirmat de fiecare dată, tot mai puternic, forța revoluționară și hotărîrea de a acționa pentru cauza generală a progresului țării. Cerința lichidării relațiilor feudale care se mențineau în agricultură, constituind un grav anacronism social și o frînă în calea progresului societății românești, a determinat izbucnirea marii răscoale din 1907 care, prin amploarea și vigoarea ei, a zdruncinat puternic edificiul orînduirii burghezo-moșierești. Se afirma astfel un uriaș potențial revoluționar, care avea să fie pus în valoare, pe o treaptă superioară, sub conducerea Partidului Comunist Român, organizatorul luptei muncitorilor și țăranilor, a tuturor forțelor patriotice înaintate împotriva exploatării burghezo-moșierești, pentru înfăptuirea năzuințelor de libertate și progres ale oamenilor muncii. În acest spirit, țărănimea avea să participe din plin la lupta pentru eliberarea întregului teritoriu național de sub dominația fascistă, la războiul pentru înfrîngerea Germaniei hitleriste, la marile bătălii de clasă împotriva exploatatorilor, pentru îndeplinirea idealurilor de dreptate socială și națională, pentru reforma agrară și cucerirea puterii politice, iar în anii următori la toate marile prefaceri ale revoluției și construcției socialiste.

În recente documente ale partidului nostru, în cuvîntări ale tovarășului Nicolae Ceaușescu se vorbește despre înfăptuirea a trei revoluții agrare în România. Prima dintre acestea a fost realizarea, direct de către țărănime, cu sprijinul clasei muncitoare și sub conducerea comuniștilor, a reformei agrare din primăvara anului 1945 — o revoluție agrară democratică, cu consecințe de mare importanță pe plan economic, social și politic. Dezvoltarea socialistă a țării presupunea însă, în mod logic, odată cu industrializarea socialistă, și organizarea pe baze noi a agriculturii. De la înființarea primelor cooperative agricole de producție, în anii 1949—1950, și pînă în primăvara anului 1962 s-a înfăptuit o a doua mare revoluție agrară, organizarea agriculturii românești pe baze socialiste de stat și cooperatiste, care a făcut țărănimea cu adevărat stăpînă pe pămîntul pe care îl muncește, a deschis calea deplinei realizări a principiilor de dreptate și echitate socială în viața satului și a conferit țărănimii, prin tripla calitate de proprietar, producător și beneficiar, trăsăturile unei clase animate de interese comune pentru sporirea proprietății cooperatiste și a producției obștești, pentru progresul întregii societăți. Încheierea procesului de transformare socialistă a agriculturii, în urmă cu un sfert de veac, a însemnat crearea economiei socialiste unitare, triumful relațiilor noi, socialiste, atît la orașe cît și la sate, victoria definitivă a socialismului în România, în toate domeniile de activitate. Pe baza mecanizării și a chimizării, a aplicării cuceririlor științei, dar și prin creșterea nivelului pregătirii profesionale și tehnice a țărănimii, prin afirmarea conștiinței ei revoluționare, au fost obținute marile realizări ale agriculturii noastre socialiste, care își demonstrează cu putere superioritatea și capacitatea de a asigura producții tot mai mari pentru necesitățile consumului, ale industriei, ale dezvoltării generale a patriei.

Făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate pune probleme calitativ noi în domeniul agriculturii, în strategia trecerii de la stadiul unei economii socialiste în curs de dezvoltare la cel de țară mediu dezvoltată, urmînd ca în perspectiva anilor 2000 România să devină o țară socialistă multilateral dezvoltată, în care se vor manifesta tot mai puternic principiile comuniste de muncă, repartiție și viață. « *În cei 40 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, am înfăptuit două mari revoluții în agricultură. Acum, ne aflăm în fața celei de-a treia mari revoluții, a noii revoluții agrare. Primele două au avut mai mult un caracter social-economic, dar noua revoluție agrară pune pe prim plan aplicarea științei, realizarea unei producții noi, a unei agriculturi superioare* » — relevă, cu clarviziune științific fundamentată, tovarășul Nicolae Ceaușescu, arătînd că « *trebuie să înfăptuim pînă la capăt transformarea revoluționară a agriculturii, să realizăm tot ce prevede Programul partidului — de transformare a agriculturii într-o variantă a activității industriale, deci o agricultură industrială, bazată pe cele mai noi cuceriri ale științei, pe folosirea mecanizării, pe tot ceea ce a creat mai bun cunoașterea umană în acest domeniu* ». Pentru aceasta, se impun schimbări radicale nu numai în munca, dar și în gîndirea țăranilor cooperatori, a tuturor lucrătorilor din agricultură, cărora partidul le cere să-și manifeste cu tot mai mare putere spiritul revoluționar în lupta pentru promovarea noului în domeniul lor de activitate.

În concepția de largă perspectivă a secretarului general al partidului, noua revoluție agrară este concepută ca parte integrantă a operei de transformare a societății, a omului și a naturii; ea presupune creșterea puternică a randamentelor la toate culturile și în toate domeniile activității agricole, obținerea unor producții înalte, sigure și stabile, aplicarea largă a cuceririlor științei agrozootehnice, folosirea eficientă a fondului funciar și realizarea unor ample lucrări de ameliorare a solului și creștere a fertilității suprafețelor agricole. În același timp, așa cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu, noua revoluție agrară cere schimbări profunde în însuși modul de a munci, a trăi și a gîndi al întregii țărănimi, prin creșterea continuă a calificării și pregătirii profesionale, prin instaurarea unui spirit înaintat de responsabilitate, ordine și disciplină în activitatea tuturor unităților agricole. Constituirea uniunilor cooperatiste la scară județeană și națională, ca organizații proprii ale țărănimii, a sporit gradul participării și responsabile la nivelul conducerii agriculturii și a ansamblului treburilor de stat. Pe de altă parte, perfecționarea organizării administrativ-teritoriale și sistematizarea localităților rurale au determinat un important salt calitativ în nivelul de viață al țărănimii, în procesul ridicării gradului de civilizație al satului și ștergerii deosebirilor esențiale între viața de la sat și cea de la oraș.

Îndelungatul drum de lupte și jertfe, străbătut de țărănime de-a lungul multimilenarei noastre istorii, și-a găsit și își găsește firesc reflectarea în creația artistică națională, îmbogățită și aprofundată, în contemporaneitate, prin oglindirea marilor prefaceri revoluționare din viața satului românesc și prin sublinierea însemnelor înnoitoare ale epocii inaugurate de cel de-al nouălea Congres al partidului. La temeliile patrimoniului spiritual național, constituind nepieritoare surse de inspirație pentru creația cultă actuală, se află înaltele valori ale lumii satului, atît de emoționant elogiate de tovarășul Nicolae Ceaușescu, cînd spunea că « *sensibilitatea și înțelepciunea țărănimii noastre și-au găsit expresie nu numai în bogăția artei populare, de o mare frumusețe, profunzime și originalitate, ci și într-un cod moral superior, în care sînt înscrise, la loc de frunte cinstea și energia, dragostea de muncă și de natură, dîrzenia și neînfricarea în fața greutăților, vitejia și eroismul* ».

soluționarea profund democratică și umanistă a problemei naționale în România

În decursul istoriei s-au constituit tradițiile democratice, umaniste și patriotice ale poporului nostru. Aceste tradiții sedimentează și gîndurile lui Kogălniceanu (« Omul înainte de neam și-a iubit familia, înainte de lume și-a iubit neamul și partea sa de pămînt, fie mare, fie mică în care părinții săi au trăit și i-a îngropat, în care el s-a născut, în care a petrecut dulcii ani ai copilăriei, ce nu se mai întorc; în care a simțit cea dintîi bucurie și cea dintîi durere de bărbat. Nu cunosc nici o seminție cît de barbară care să nu aibă acest simțămînt ») dar și definiția lui Iorga: « Fără patrie nu se poate închipui existența de națiune și fără națiune patria e numai un cuvînt deșart ».

Aceste nobile tradiții cuprind atît cunoscutele versuri ale bardului de la Mircești — « Eu ți-s frate, tu mi-ești frate/ în noi doi un suflet bate » — cît și cugetarea lui Călinescu: « Patriot nu e acela care privește spre trecut ci omul care, respectînd trecutul înlesnește creșterea viitorului »; ele înglobează atît îndemnul eminescian (« . . .și să trăim ca frați ») cît și patosul polemic specific lui Delavrancea: « Discute mult și bine cine o pofti și cu oricît talent i-ar pofti inima; arta va rămîne veșnic străină de străinii poporului ».

Partidul a valorizat aceste tradiții în procesul de elaborare științifică a unei strategii politice adecvate realităților românești contemporane, prin îmbinarea generalului cu particularul, a naționalului cu internaționalul.

Astfel psihologia socială definește caracteristicile naționale, ansamblul de trăsături de conștiință și de comportament ale unei comunități etnice naționale, în care să se exprime particularitățile istorice, economice, social-politice, geografice, etnologice, culturale ale vieții și dezvoltării unei națiuni în raport cu alte națiuni sau naționalități.

Se are în vedere bineînțeles și « ereditatea » socio-culturală, adică ansamblul obiectelor materiale și spirituale istoric constituite în viața unei colectivități și care se transmit din generație în generație, prin procese de învățătură ce privesc atît forțele de producție, cît și limba, practicile sociale, modelele de comportament, sistemul de norme și valori, arta, metodele de educație.

Un alt concept cheie este conștiința de sine a națiunii, conștiința colectivă a unei comunități socio-etnice asupra originii, continuității și destinelor istorice comune, a continuității de limbă, cultură, interese, valori și tradiții, conștiința personalității (sintalității) sale distincte în diversitatea popoarelor și națiunilor. Conștiința de sine a națiunii este exprimată sintetic în ideea și sentimentul patriotismului.

Piatra unghiulară a politicii partidului pentru rezolvarea deplină, definitivă și multidimensională a problemei naționale o constituie promovarea unei autentice și depline egalități în drepturi a tuturor cetățenilor țării, indiferent de naționalitate, în primul rînd în viața economică, ceea ce a determinat egalitate deplină și în viața politică, juridică și spirituală.

Prin promovarea principiilor echității și egalității autentice în sfera culturii, statul nostru a creat condiții reale pentru egalizarea șanselor membrilor societății în acest domeniu, pentru valorizarea capacităților și talentelor fiecăruia, fapt care și în domeniul creației plastice se impune cu evidență.

arta

paul erdös

La ședința comună a consiliilor oamenilor muncii de naționalitate maghiară și germană, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, a demonstrat cu clarviziune și strălucire modul în care se asigură, datorită dezvoltării generale a societății socialiste, deplina egalitate în drepturi a tuturor cetățenilor, fără deosebire de naționalitate. În cuvinte vibrante s-a arătat de asemenea că « trebuie să avem o atitudine fermă, intransigentă de combatere a oricăror concepții retrograde, a șovinismului, a naționalismului, sub orice formă s-ar manifesta acestea. Să dezvoltăm puternic și să educăm întregul nostru popor, tineretul, în spiritul umanismului revoluționar, al frăției dintre toți oamenii muncii, dintre popoare, în spiritul solidarității internaționale, al luptei pentru progres și pace în lume ! »

Ca artist și cetățean, în spiritul celor afirmate de conducătorul statului și partidului nostru, ca unul care am trecut și prin experiența holocaustului, cred cu hotărîre că lecțiile aspre ale istoriei nu pot fi uitate nici un moment, jertfe prea grele au plătit popoarele pentru a mai putea fi vehiculate teze și idei iredentiste, revizioniste și hortyste în zilele noastre. De aceea, împreună cu toți artiștii țării, condamnăm cu fermitate și indignare tendințele unor cercuri imperialiste și din păcate și din Republica Populară Ungară, care încearcă să discrediteze istoria eroică a poporului român, să falsifice realitățile noastre, rezolvarea deplină și justă a problemei naționale. Poporul nostru nu a uitat nici o clipă tributul de durere și jertfă cu care a trebuit plătită învrăjbirea dintre populația românească și naționalități. Unitatea noastră de monolit în jurul partidului, al secretarului său general este de nezdruncinat, iar faptele noastre de muncă și creație cinstesc patria, poporul al cărui fii sîntem, indiferent de naționalitate, patria noastră iubită, Republica Socialistă România.

Noi artiștii avem încă multe de făcut pe tărîmul apropierii și înfrățirii dintre popoare, în domeniul educației umaniste, revoluționare a maselor. Operele noastre vor trebui să exprime, cu patos și inspirație, acele simțăminte înălțătoare care ne leagă de patrie, de România socialistă, contribuind astfel la marea operă de edificare a unui viitor luminos. Tot ceea ce reușim să fixăm în conștiințe, noile valori spirituale pe care le aducem la viață ne îndreaptă cu gîndul spre viitor, în speranța că vor rezista timpului, glorificînd un timp, cu justificată mîndrie patriotică numit « Epoca Nicolae Ceaușescu ». Cu aceste gînduri, care nu sînt numai ale mele, ci și ale tuturor plasticienilor, mă voi reașeza la masa de lucru pentru a-mi continua munca netulburat, într-o atmosferă de emulație fără precedent, care a înrîurit fecund și toate domeniile creativității, instaurată de Congresul al IX-lea al partidului, de cînd destinele patriei sînt conduse de tovarășul Nicolae Ceaușescu. Prietenia, unitatea și frăția constituie temelia întregii noastre activități, a unei munci demne și libere, în slujba unor idealuri nobile, cu conștiința datoriei împlinite de artiști și cetățeni-patrioți.

iosif balla

Cînd pictez, cînd fac portretul unui om mă interesează foarte multe lucruri. Stăm față în față, tăcem sau vorbim și în vremea aceasta un noian de gînduri mă frămîntă — toate înglobate într-o singură întrebare, mare: cine este omul din fața mea? Răspunsul îl am o dată cu ultima trăsătură de penel: și el, răspunsul, este însuși tabloul.

Multe mă interesează atunci cînd pictez — afară de un singur lucru: de ce naționalitate este omul din fața mea. De ce aș face-o? El este atît un om — un prieten sau doar un concetățean. Român sau maghiar, pe mine mă interesează doar universul său lăuntric, mă interesează lumina de pe chipul său, ascuțimea sau blîndețea privirii sale — atîtea și atîtea alte lucruri. În rest, am două certitudini: că este un om de omenie și este cetățean român.

Iar aceste două certitudini sînt și cele care ne guvernează viața de fiecare zi. Aici, în vestitul centru industrial care este Baia Mare, în întregul județ Maramureș, muncim cu toții, preocupați de un singur gînd: să ne facem datoria cît mai bine. Orice am fi, pictori sau mineri, chimiști, activiști de partid, profesori, constructori, orice profesii am exercita și în orice limbă am rostit primele cuvinte, sîntem animați de aceleași idealuri.

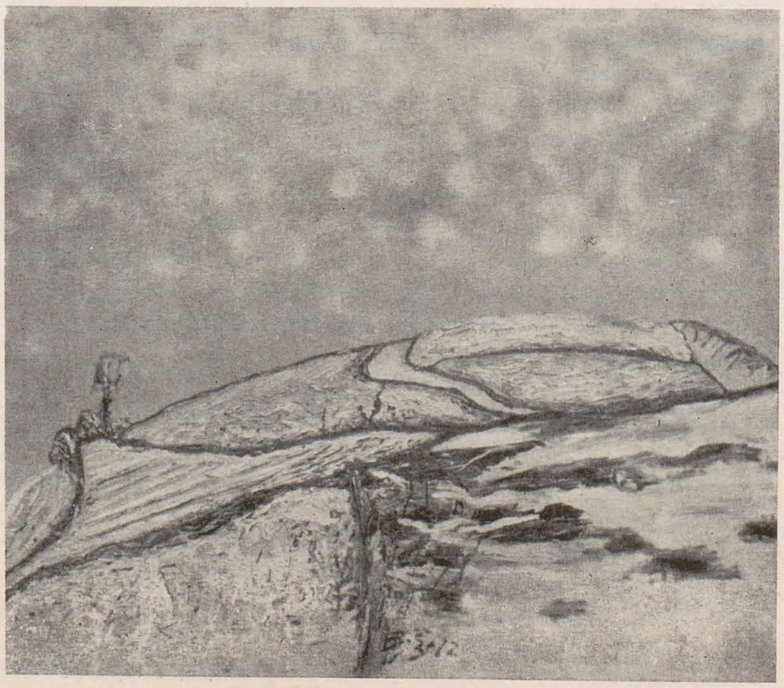
Un om în amurgul vieții, așa cum sînt eu, a trăit și a văzut multe. Din nefericire, din adîncă nefericire, am trăit și vremurile cînd forțele oarbe ale fascismului au făcut mult pentru a-i învrăjbi pe temeiul naționalității, pe cei ce muncesc. Care a fost tragicul bilanț al acestor manevre se știe prea bine. Iată de ce nu am destule cuvinte ca să-mi exprim nedumerirea și mîhnirea că dincolo de hotare se află inși care se pare că au uitat durele lecții ale istoriei, care încearcă să reînvie teze fasciste, șovine.

Nu avem nevoie de lecții, de « sfaturi » pe care nu le-a cerut nimeni. Problemele noastre ni le rezolvăm noi aici, în patria noastră iubită, Republica Socialistă România, uniți în cuget și simțăminte, români, maghiari, germani și alte naționalități, sub conducerea gloriosului nostru partid comunist, a celui mai iubit fiu al poporului, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Îmi exprim deplina adeziune la tezele și ideile din magistrala sa cuvîntare rostită la ședința comună a consiliilor oamenilor muncii de naționalitate maghiară și germană. Animați de dragoste față de patrie, de atașament nețărmurit față de Partidul Comunist Român, mergem împreună înainte pe drumul luminos pe care l-am ales odată pentru totdeauna.

ION POPESCU NEGRENI: Fata de la Dunăre
EUGEN POPA: Liliac
TANASIS FAPPAS: Omagiu mamelor
HORIA BERNEA: Deal II

NECULAI PĂDURARU: Mireasa
BRĂDUȚ COVALIU: Flori și păsări
VASILE GRIGORE: Tînără
ELENA GRECULESI: Tineri
SABIN BĂLAȘA: Compoziție



«8 martie»

mihai mitre

« În orînduirea noastră socialistă — sublinia, într-un mesaj adresat cu ocazia Zilei Internaționale a Femeii tovarășul Nicolae Ceaușescu — bucurîndu-se de deplină egalitate în drepturi, de posibilitatea afirmării nestînjenite în viața politică, economică și social-culturală a energiei, capacității și potențialului lor creator și reprezentînd peste jumătate din populația țării, femeile se afirmă ca o forță remarcabilă a noii societăți, aducînd o contribuție de prim ordin la făurirea destinului liber și fericit al poporului român. Alături de bărbați, femeile muncesc cu hărnicie, dăruire și pricepere în industrie, agricultură, transporturi, comerț, în toate sectoarele producției de bunuri materiale, participă din plin la activitatea științifică și culturală, la dezvoltarea învățămîntului și ocrotirea sănătății, la formarea și educarea tinerei generații, la înflorirea continuă, pe toate planurile, a națiunii noastre socialiste ».

Este evident că anii socialismului au oferit milioanelor de fiice ale patriei șansa unei demnități noi și a unor împliniri autentice.

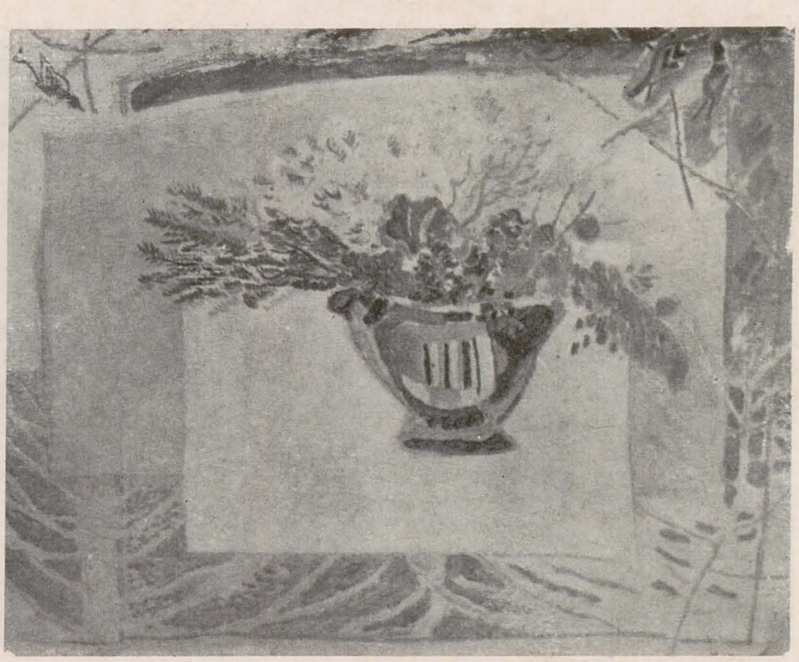
Întîlnim exemple convingătoare în legătură cu complexitatea și generozitatea « deschiderii » ideatice și tematice a expoziției de la sălile Dalles, devenită tradițională în fiecare prag de primăvară.

În configurația de ansamblu a manifestării, dincolo de modul de dispunere și de organizare a materialului artistic, s-a urmărit și un fel de supratemă coagulantă, instituirea unei iradieri, a unui efect halou, prin care o colectivitate profesională adresează, cu mijloacele profesiunii ei, un cald și sincer elogiu persoanei colective a femeii.

În general, termenii elogiului au drept destinatară femeia contemporană și se înțelege că acești termeni aparțin mijloacelor artei contemporane, căreia nu-i mai sînt caracteristice excesul de ornamentare a discursului și nici delicatețea destul de unilaterală cerută pe vremuri de Diderot: « Cînd scrii despre femei trebuie să-ți înmoi pana în culorile curcubeului și să presari rîndurile cu pulberea de pe aripile fluturilor ».

Expoziția deschisă cu ocazia zilei de 8 Martie a reunit numeroși participanți din mai multe centre artistice ale țării. A (re)ieșit un « tur de orizont » al artelor, numai că într-o prea pronunțată fugă perspectivală, într-o prea mare discrepanță cantitativă: de la numai cîteva piese de artă decorativă la cu puțin mai multe sculpturi și la cam tot atîtea producții grafice, dar toate la un loc fiind « minoritare » față de pictură. Nu luăm aici în considerare producțiile din standurile cu vînzare (sumedenie de mărțișoare și felicitări pentru o largă paletă de gusturi), dar semnalăm cele cîteva cărți pentru copii editate de ARTIS și succesul de public al posterurilor.

Aceste forme ale elogiului țin de concepții plastice dintre cele mai diferite: apar și deschideri spre tipuri de abstracție alături de soluții alegorizante, sînt de sesizat intenționalități simbolice dar și traduceri ale « genurilor » tradiționale — natură statică, peisaj — care la o primă vedere nu « slujesc » tema, dar care conving prin luarea în considerare a unor întregi constelații simbolice (feminitate — renaștere —

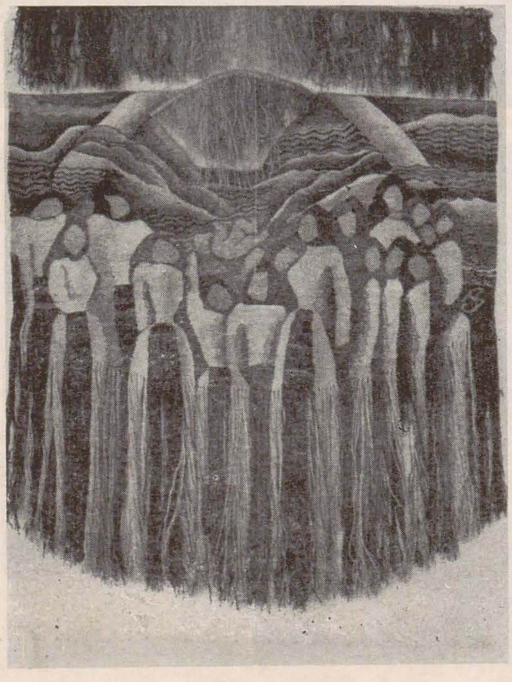


VIOREL LĂZĂRESCU: *Cîntec pentru țară*
VLADIMIR ZAMFIRESCU: *Modelul*
IRINA PREDESCU: *Buchetul mamei*
VIRGIL ALMĂȘANU: *Case printre pomi*
MARIANA OLOIER: *Compoziție*
DONE STAN: *Cîte-un portret pe alfabet de la A la Z*
STELA CREȚU: *Hăinuțele mele*

fertilitate — stabilitate — pace). Există compoziții grație cărora înțelegem mai bine cugetarea după care « maternitatea este patriotismul femeilor ». Apar, pretutindeni, extrem de firesc, buchete de flori.

Se cuvine să constatăm că, pentru un omagiu de acest fel, mulți plasticieni practică un fel de potlatch, prin urmare aduc drept cadou ceea ce consideră că au, pentru moment, cel mai bun, cel mai valoros, pe « șantier ».

Baremul superior al expoziției ne convinge asupra adevărului opiniei călinesciene despre nevoia de « artă care să releve impetuos emoțiile grandioase, ideile serioase despre viață, care să facă tuturora iubită și înțeleasă concepția omului făuritor . . . Regimul veritabil al artei este bucuria, acea încordare senină a sufletului în care viața, cu contrarietățile ei apare plină de sens și vrednică de trăit ».



supra-față și formă

dragoș gheorghiu

supra-fețele scrise

Privite din ce în ce mai aproape, toate produsele Naturii își descoperă gradat cîte o text-ură, Supra-Fețe imperceptibile altfel; ca și cum volumele simple ale percepției comune s-ar complica în mod straniu.

Limbajul ne arată, prin orthótes ton onomaton, că ceea ce normal consideram ca fiind un element al obiectului care îl desparte de mediul înconjurător, supra-fața lui, are, ca la păpușile rusești, straturi protectoare, coji care îl separă de lume, prin textura lui. Deci protecția epidermică a lucrurilor stă în însuși textul energetic care le acoperă, așa cum ar explica în gîndirea primitivă logica simplă a Analogiei. Pentru că Analogia, metodă naturală de gîndire, poate explica acolo unde nu poate pătrunde cunoașterea, dar și duce pe drumul greșit al viciilor de logică; ea este generatoarea gîndirii simbolice, a Adevărului și Falsului.

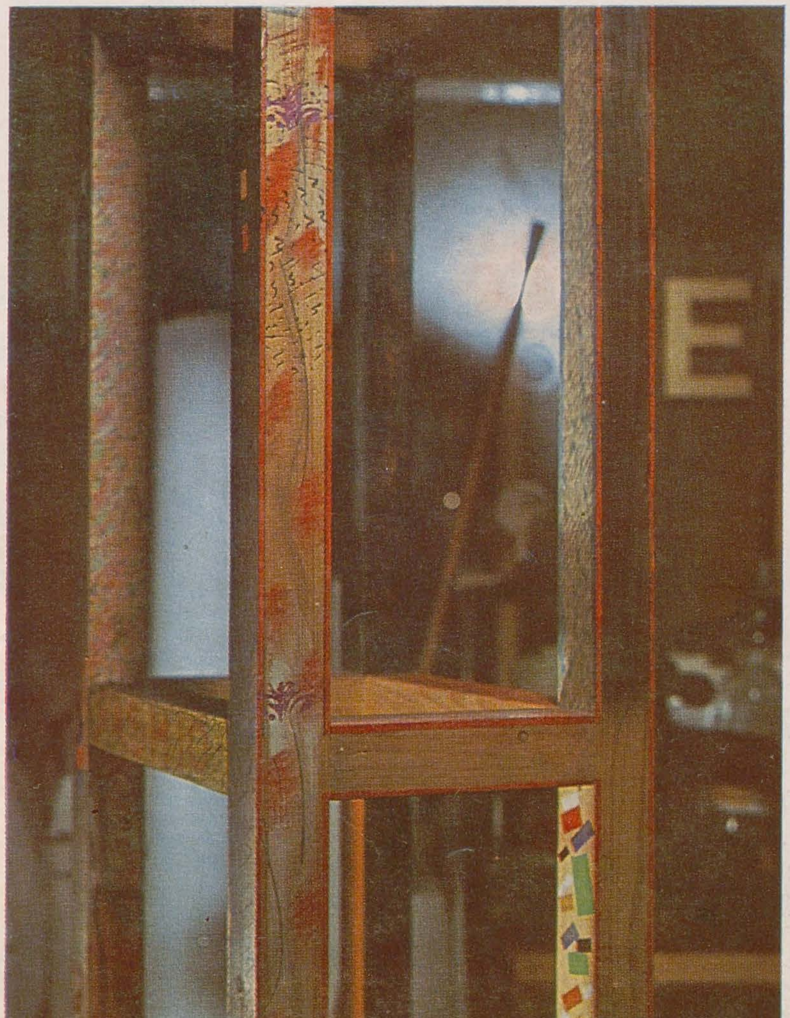
Borges ne dezvăluie în « Aleph » această logică arhaică în petele și dungile blănii jaguarului, purtătorul mesajului cifrat al zeului aztec, « lanț viu în timp, doar ca să se păstreze un desen ».

Ceramica neolitică de la Cucuteni are exemple asemănătoare cu acela al bardului japonez cu corpul caligrafiat pentru a deveni invizibil, corpuri complet acoperite cu incizii și puncte, tatuaje, magice la început, care vor sta la baza Măștii (o supra-față) și a Costumului. Funcția tatuajului este deci cu rol paraestetic, fiind o supra-epidermă care « acoperă » pe posesor; gîndirea primitivă impune ideea de coajă și de miez, forma și conținutul, care vor ajunge pînă la noi ca opoziția styling-design/structură.

Costumele populare desenate pe statuetele antropomorfe ale perioadei bronzului de la Cîrna sînt faza evoluată a acestui drum de la grafic la plastic [1]. Tatuajul va acoperi [2] obiectele, întîi pe cele uzuale ceramice, costumul sau armele, extinzîndu-se apoi asupra arhitecturii. Anumite ritmuri au un suport verbal (de la un nivel, abstractizarea, pentru a fi înțeleasă necesită completare verbală); în sprijinul ideii, Leroi-Gourhan aduce dovada churinga-urilor australiene, posibil analoage « răbojurilor de vînătoare » paleolitice, pe care oficiantul urmărește cu vîrful degetului figurile în ritmul declamării. Înscrierea cuvîntului pe o suprafață nu îi micșorează dimensiunea (timpul), ci pe aceea a imaginii, care din dimensională devine bidimensională.

« Cucerirea scrisului a însemnat (...) intrarea exprimării grafice, prin utilizarea dispozitivului liniar, în subordonarea completă a exprimării fonetice » (L. Gourhan). Obiectul scris are astfel un echivalent verbal, generator și/sau protector, corp energetic și scut energetic totodată. Am putea distinge trei perioade ciclice ale apariției imaginii și deci a substitutului ei graficizat — scrisul: cea dorico-gotică, corintico-barocă a iconului și renascentist-clasicistă a diagramei. Kalli-grafia manieristă apare atunci cînd un ciclu a depășit perioada maximă de înflorire, ca și în Natură formele biologice.

Desenul ostracodelor din Madagascar confirmă « calofilia » barocă a perioadei de declin a unui ciclu, « phantasia » naturală, asemănătoare plafoanelor rococo sau decorației stupas-urilor indiene, a căror « realitate contrafăcută », după Plotin, « năzuiește spre întregirea (sau identificarea n.n.)



MIHAI NAZARIE: *Obiect*

DAN MIHĂLȚIANU: **Corp** *în spațiu*

lor într-o imagine frumoasă» (Eneadele V, 8, 9). Această «năzuință» stă la baza structurii mentale și este gîndirea analogică a Poeziei. Metafora și simbolul sînt cuprinse în fiecare gest și fiecare obiect conceput, de-a lungul timpului; ele sînt Simetrie, la fel ca întreaga creație artistico-științifică, concept anorganic, cristalin.

Arhitecturile piramidale scrise ale lui Ion Bitzan fac parte din marea familie [3] a obiectelor magice, al căror sens «un acoperămînt care ascunde o taină, sensul alegoric» (C. Daniel) le situează în domeniul arhaic [4] al creației obiectelor apărate prin cuvîntul devenit scriitură, sau ornament, cum sînt cele japoneze din imagine.

Ca omolog al acestora în contemporaneitate sînt ambalajele, coletele, coji ale obiectelor transportate, care le protejază prin puterea ștampilelor, a timbrelor sau a altor scriituri și pe care ceramistul Vasile Lihor le transformă în obiecte de artă. Chiar o sculptură liniară, împachetată, devine un obiect ciudat, purtător al unui miez necunoscut, sub masca lui protectoare; sub hîrtia desenului care acoperă realitatea.

supra-fețele colorate

Cuvintele pot crea obiecte; precum «cuvintele puterii» egiptene, sunete cu o anumită vibrație, acționînd asupra prafului fin de pe o suprafață sau din atmosferă produc imagini asemenea acelora făcute de pilitura de fier așezată între polii unui magnet. Ajungem acum la identificarea formelor Universului, sau mai corect la identificarea avatarurilor energiei — Cuvînt «Sunet — Culoare — Formă».

Anumite cuvinte (vibrații) corespund anumitor culori, fiind o aceeași lungime de undă percepută acustic și vizual, «E alb, I roș, A negru, U gri O bleu vocale». Deci cuvîntul este echivalentul sonor al culorii ca la Rimbaud sau Bitzan în poeziile colorate; muzica și pictura sînt astfel aceleași vibrații altfel receptate: anticii ascultau muzica sferelor, iar alchimiștii acordau Pietrei toate puterile (Bachelard), proprietatea de a vopsi (de a deveni o supra-față) în toate culorile.

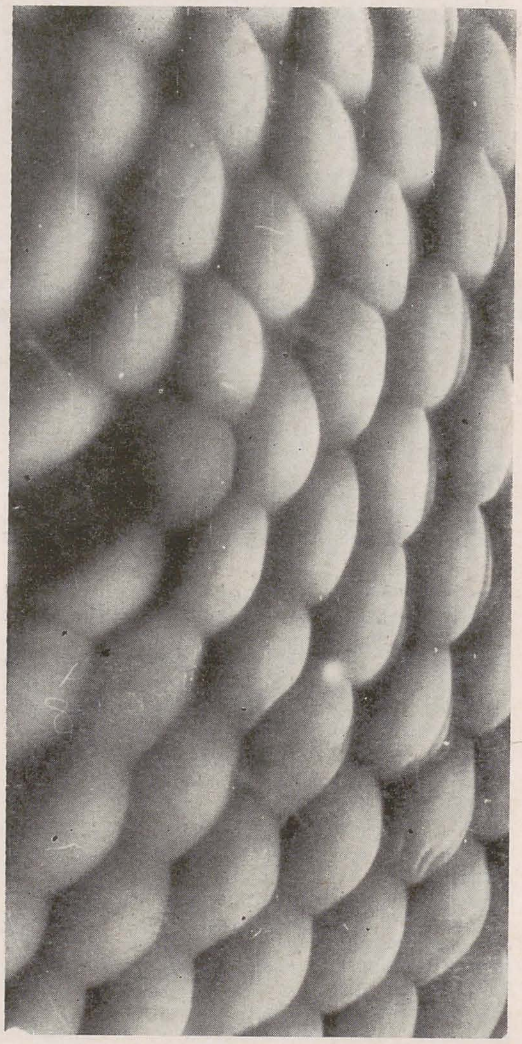
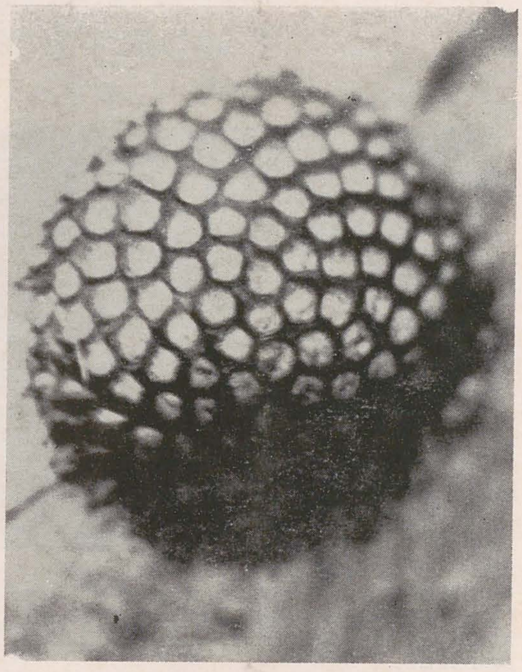
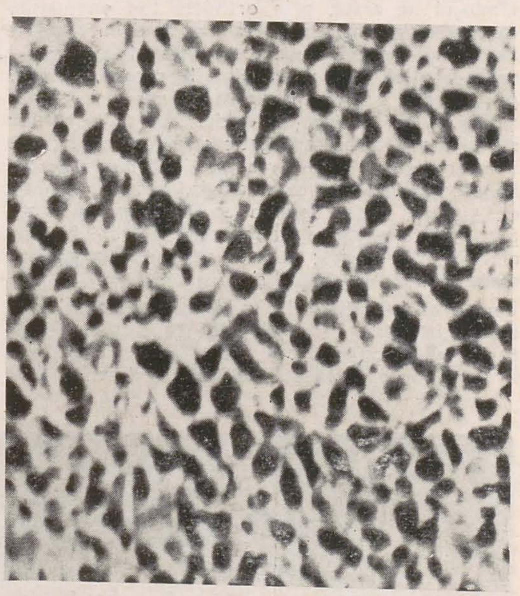
Epocile biologice, care se recunosc prin ritmul de dezvoltare (cu cele trei faze de transformare ale energiei în materie) și prin pulsiunile colective folosesc culori care le deosebesc de perioadele clasice.
Grecia antică și Goticul receptează spectrul după aceeași regulă: auriul, verdele, albastrul (registrul diurn, exterior) și roșul și purpuriul (registrul nocturn, interior). Vitraliul este, ca și mozaicul, o suprafață-instrument care descompune lumina; peste o jumătate de mileniu secolul XIX va reinventa impresionismul, pointilismul și fauvismul, «cicluri și vibrații din mări necunoscute». (Rimbaud)

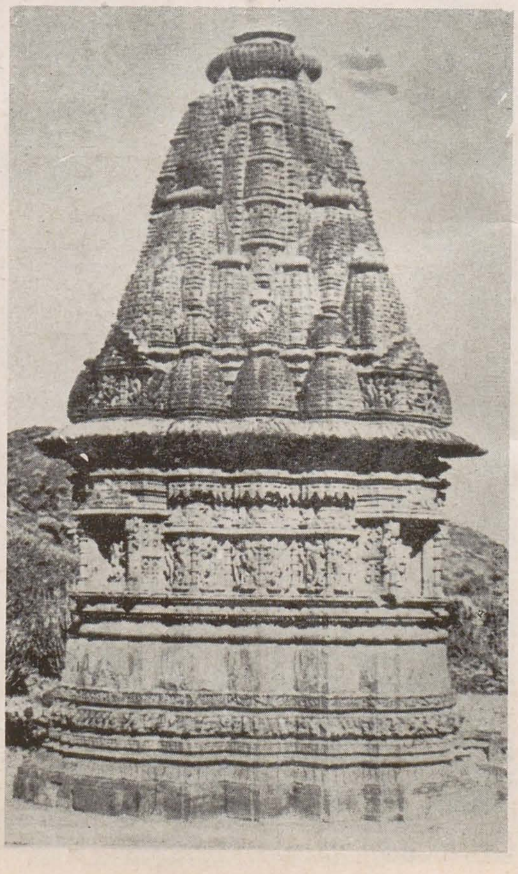
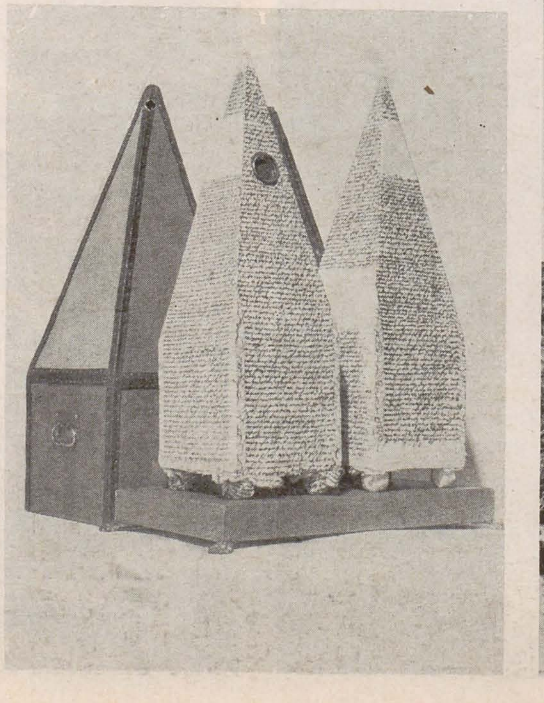
Simbolismul culorilor are, datorită mimesisului, două mari registre coloristice fixe, acela al Naturii: soare, cer, vegetație și opus, ca în triunghiul culorilor lui Delacroix, pe cel al Mării Interioare, sîngele, microuniversul; există însă și altfel de forme în care culoarea este invariabilă, cum sînt gemele sau minereurile folosite de meșterii vitralieri («saphirorum materiae» Suger) sau alchimiști pentru «Nunta chymică prin conjunctio» (Jung). Bachelard arată că faimoasa opoziție dintre Goethe și Newton pe terenul opticii provine (...) «din jocul diferit al regimurilor imaginii celor doi gînditori». Goethe, ca și Schopenhauer, credincios tradiției chimice, consideră culoarea ca pe o vopsea *înscrisă* (s.n.) în substanță, element constitutiv al «centrului materiei» (Gray), asemănător principiului vital închis în lucruri, al lui Paracelsus, muzică împietrită colorat.

randamentul ca formă muzicală

Petele colorate din blana jaguarului, păstrătoarele unui mesaj secret, conform teoriilor științifice (S. Bohn — «La forme et le mouvement — Essai sur la dynamique de la vie») sînt de fapt o așezare cromatică datorată unei vibrații.

La fel ca și desenul decorativ de pe aripile fluturilor sau al petalelor, grafismul blănii este un efect fizic de aranjare a materiei sub acțiunea energiei, a unei unde magnetice sau a unei vibrații sonore. Și cum acestea ar putea fi percepute, înseamnă că întreaga Creație este un concert imens, în care fiecare individ al speciei are o muzică proprie.

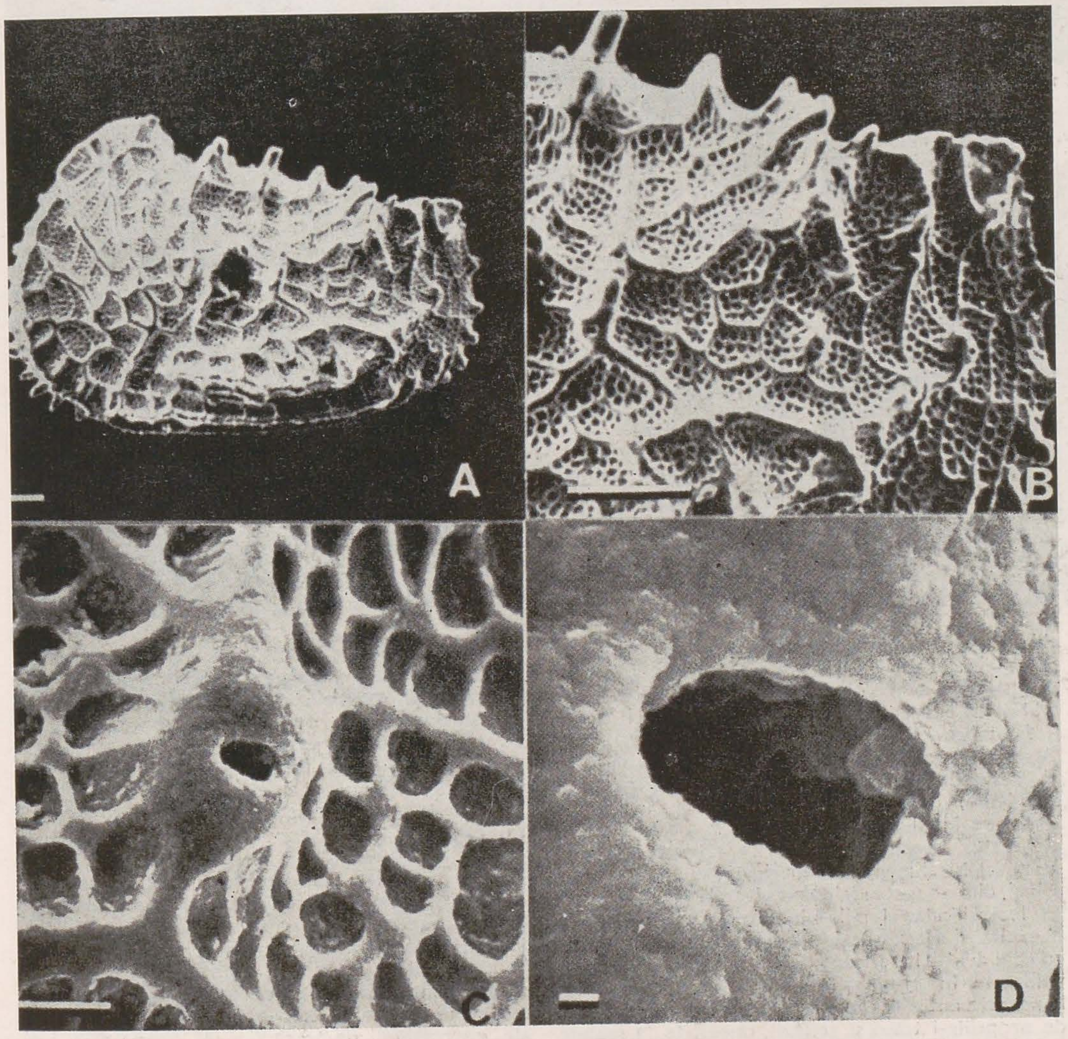




Partiturile se transmit după principiul ramificației mendeliene, o parte din fiecare strămoș putînd fi « cîntată » în desenul ornamentat al descendenței.

Din punct de vedere al conținutului, partitura mesajului zeului aztec ar fi fost o variațiune pe o temă dată, ceea ce nu ar fi modificat totuși conținutul, fiind vorba aici despre Absolut. Armoniile muzicale sînt randament; acesta este forma « frumoasă » a economiei naturale, percepută intuitiv.

Corpul unui pește, obstacol în calea energiei turbionare a apei, este un « corp vibratil » (Kelvin); prin rezistența față de apă, peștele a devenit o ființă al cărei regim este să vibreze. Corpul său, ca la modelele turbionare lichide, se prezintă ca o suprafață cu două inversiuni: este plată orizontal înainte și plată vertical înapoi. « Dispunerea înotătoarelor orizontale și verticale poate genera o suprafață cu șase inversiuni. Înotătoarele vibrează și se decupează în raze. Masa musculară a corpului vibrează și se decupează în segmente succesive, perpendiculare pe axa corpului: sînt mytomele sau segmentele musculare. Dar vibrația își urmează mai departe efectul, căci mytomele, încastrate în țesutul conjunctiv, vibrează transversal pe axa lor mare striindu-se, orientînd celulele și dispunîndu-le în șiruri (paralele cu axa mare a corpului), care formează fibrele musculare. Acestea la rîndul lor, fixate la cele două extremități, suferă vibrații constante și protoplasma lor se organizează, creînd o striație transversală » (G. Bohn); forma vie se arată a fi o adevărată partitură muzicală.



La începutul secolului Satie compunea « Bucăți în formă de pară », lucrare tot atît de clasică cum fusese muzica operelor pitagoreice.
În Grecia, armonia muzicală, parte a Totului, este legată de ideea de lumină (Phoebus), culoare și metamorfoză (Dionysos) și antagonic de cultele chtoniene ale misterelor orfice.

Unirea cultului lui Apollon cu al lui Dionysos, la Delfi, latură în triunghiul culorilor simbolice, este de fapt o recunoaștere a civilizației solare căreia îi aparținem, cu creștere vegetală ca ritm și formă. Apollon Hyperboreanul[5], cu care Pitagora va fi confundat în templul din țara cimerienilor, deținătorul heptacordului, zeitate solară cathartică este fratele lui Hermes, inventatorul lirei, ajuns mai tîrziu în gnoza alexandrină Trismegistos, « creatorul Verbului, al Numărului și al Muzicii », și semnul alchimic al mercurului roșu, simbol al Totului, al unității numărului — sunet și formă din doctrina pitagoreică, solar-muzicală.
Însuși heptacordul conține în afară de număr, proporția armonică a lungimii corzilor, « gama de aur » producătoarea intuițiilor muzical astronomice ca acelea care l-au făcut pe Kepler să descopere celebrele legi despre mișcarea planetelor.

Unul dintre cei mai importanți discipoli ai lui Pitagora, Platon, continuă gîndirea maestrului prin Numerele Arhetipuri, Ideile-Forme (asemănătoare calificativului « Sun » din Simbolul Yin și Yiang, forțele modelate în idei sau în forme) și proporția sau Analogia, generatoare de Armonie prin euritmia perfectă sau modulația antagonismelor.

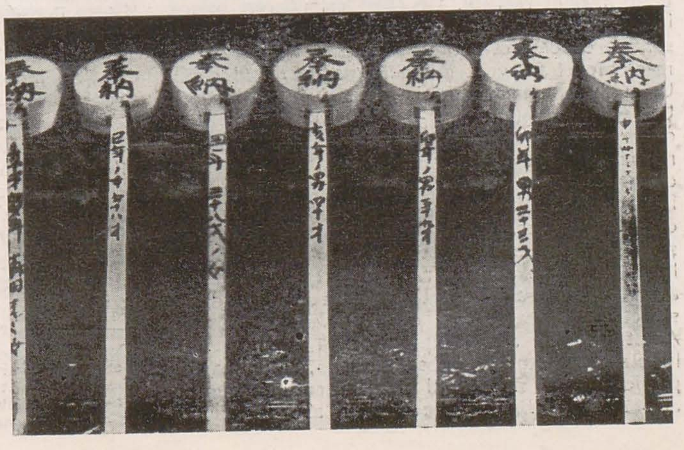
Armonia care rezolvă contradicțiile este de fapt principiul gîndirii europene, acel racord între hiatusurile creșterii biologice ale creației și momentele de geometrizare de la sfîrșitul ciclurilor.
Astfel, armonia creației europene, unde muzica urmează arhitectura și arta, se poate urmări de la Gotic la Post-modernism, asemănătoare vibrației unui imens organism viu.

p. 8

Ochi de insectă (mărit de 2000 ori)
Caliciul de floare (mărit de 100 ori)
Textură a osului compresat (mărit de 30 ori)
DRAGOŞ GHEORGHIU: *Cristale descompunînd lumina, bronz emailat*
ION BITZAN: *Arhitecturi scrise, tehnică mixtă*
Arhitectură indiană

p. 9

VASILE LIHOR LAZA: *Colet I, porțelan*
NAPOLEON TIRON: *Obiect împachetat*
Ostracodă de Madagascar (mărită o dată, de 10 ori, de 100 ori)
Linguri în sanctuarul Ikoma Ghoten, Nara (Japonia)



---

[1] De la magic la estetic, limbaj universal al formelor energiei recunoscute ca « frumoase »; astfel se explică și atracția unor forme nestructurale, apariția modelului decorativ, auto-decorarea corpului. Pentru Jacob Boehme cuvintele Imago și Magia erau cu același înțeles, fiind cuvinte-« rădăcini », rămase dintr-o limbă originară adamică.

[2] pe toată suprafața, « Horror-vacui » — neolitic, asemănător peste timp cu grafomania culturii arabe.

[3] Lucrări înrudite cu cele ale lui Cavellini, ale alchimiștilor și cabaliștilor, sau statuile cub, scrise, din timpul reginei Hatchepsut din Dinastia XXIII-a.

[4] Ca o reminiscență în arta contemporană, « Obiectul protejat » este opera lui Christo.

[5] Tot din ținuturile trace provenea și un alt personaj cathartic-muzical, Orfeu, a cărui etimologie și comportament se apropie de acelea ale lui Morfeu, fiul lui Hypnos, zămislit de Erebus, fratele Nopții și fiul Chaosului. Miturile pitagoreice solare se suprapun (chiar confundîndu-se) celor orfice (care sînt după cum s-a văzut de origine chtoniană) tocmai datorită ambiguității metamorfozării imaterialului în material și invers.

octav grigorescu

olga bușneag

Tineri, ulei, 1986

Nimic nu-mi pare a evoca mai tulburător ființa fragilă, solitară și secretă a artistului de mare vibrație care a fost Octav Grigorescu ca acest lamento nervalian:[1]

Sunt Văduvul, sunt Sumbrul în veci-neconsolat,
Prinț aquitan cu Turnul absent de pe cîmpie:
Unica-mi Stea e moartă
Și-n luthul constelat
Port Soarele cel mai negru numit Melancolie[2].

În prea scurta lui trecere, acest prinț neliniștit al artei românești «a rostit ceva ce n-ar fi trebuit să pierdem», a intonat sonuri unice pe care am fi mai puțini bogați de nu le-am fi putut auzi. Închis în cercul suferințelor atroce din ultimile luni de viață, el n-a încetat a desena în gînd, convertindu-și necontenit în metafore durerea. Zăcea cu ochii închiși, cufundat în hăul chinurilor exacerbante, hrănindu-se din propria-i combustie, încercînd, oricît de stors îi era trupul, de a nu se lăsa învins:
— Ce faci, Octav? îl întreba soția.
— Desenez, răspundea el.
— Ce desenezi?
— O diagramă a durerii...
Octav Grigorescu a adus graficii românești o artă de mare fascinație intelectuală și un instinct poetic cum puțini posedă. I-a adus ceva ce ea nu avusese încă: autenticitatea și bogăția unei viziuni grefate pe o sensibilitate fină și misterioasă, fiorul invizibilului, incantațiile magice ale liniei. «Finesse d'esprit et de pinceau» — scria admirativ Carola Giedion-Welcker, cînd i-a intîlnit lucrările la Bienala de la Veneția (1968). Picturii i-a dăruit o artă de tonalități stinse și de sugestii cețoase, întemeiată pe valorile vagului și ambiguității, pe transparențele diafane ale pastei.
Opera lui, fremătătoare de adevăruri latente ce abia acum ni se revelează, capătă sensuri și proporții nebănuite. Trebuie s-o traversezi în toate direcțiile, să-i parcurgi toate nivelele, toate straturile — ca-n Biblioteca lui Borges — ca să descoperi cît poate fi de imprevizibilă, de labirintică și încifrată.
Desenele și picturile sale angoasate îmi apar acum ca dramatice interogații existențiale: fizionomia neliniștită, cutreierată de turmente a artistului transpare involuntar în scriitură, în edificiul etajat al acestor construcții esoterice. Structură introvertă, el își alimentează imaginația din subteranele psihei, dintr-o vastă realitate culturală (fundamentată pe lecturi afine lumii sale interioare, capabile a o exalta și clarifica) și deopotrivă din observarea cu ochi avid a lumii exterioare. Plonjează cu aceeași voluptate în propria-i Mare a Tenebrelor ca și în noaptea miturilor pe care ni le restituie îmbogățite de propriile-i trăiri și reflexii, camuflate în spatele unor imagini realiste. De altfel camuflarea, masca, insinuarea unor relații insidioase între personaje sunt procedee ce-l caracterizează și pe care le manipulează frecvent în edificarea universului său. Un univers de mister și de stări contradictorii. Un spațiu nonfinit, într-o perpetuă devenire, în care pulsează un conglomerat de forme difuze, năluciri de abur și fum, prizoniere ale unor inextricabile hățișuri liniare.
Poetica lui cultivă contrastele, relațiile antinomice dintre elemente, dinamica lor imanentă: acuitatea și precizia desenului trăiesc mai intens pe nebuloasa laviului sau pe aburul fragil al petei de culoare; aparența figurală eruptivă ocultează rigoarea structurii abstracte care o susține.
Acest visător, acest explorator al lumilor subliminale nu este un «absenționist», ci un martor participativ al actualității și al trecutului, cum o atestă atîtea din lucrările sale. În abordarea unui subiect istoric el preferă săl se ocupe de legendă sau de un eveniment capital, în el fiind blocată, o trăsătură esențială a personajului. Este cazul «Brâncoveanului» din a cărui complexă viață a reținut momentul jertfei, al martiriului. Discutînd odată despre «tema istorică», artistul a ținut să-și precizeze poziția: «La noi, în genere, problema se privește pur descriptiv, din exterior. La mine se petrece un proces de identificare, de substituire. *Eu sînt Brâncoveanul*! Sunt un participant. Pentru mine e o problemă de conștiință. Faptul că am ales după atîția ani o temă istorică are o anume gravitate. Eu îmi asum rolul personajului. Este aici o anume *investiție morală*». (s.n.) Artistul, care în elanurile inventive ale tinereții se avîntase în plăsmuirea unui sistem de scriere, se oprește în anii maturității asupra unuia dintre cele mai sfîșietoare momente ale «succesiunii de tragedii» (N. Iorga) care este istoria noastră.
Octav cel pierdut pentru noi, astăzi, își continuă sub forma Operei, pentru eternitate, existența. Ce tîlc adînc îmbracă în lumina plecării sale, mărturisirile[3] de acum cîțiva ani: «Încă din anii de formație există în mintea mea ideea că arta pe care o voi încerca s-o fac pînă la sfîrșit reprezintă *un act de salvare* (...) a persoanei sau a ceva mult mai mult (...). Parcă m-aș afla în permanență în fața unui enorm hiatus pe care îl evit fără să-mi fie teamă de el, ba chiar sunt mulțumit cînd îl simt prezent. Mă stimulează faptul că golul în care aș putea oricînd să cad e prezent și că îi pot spune NU prin ceea ce fac».

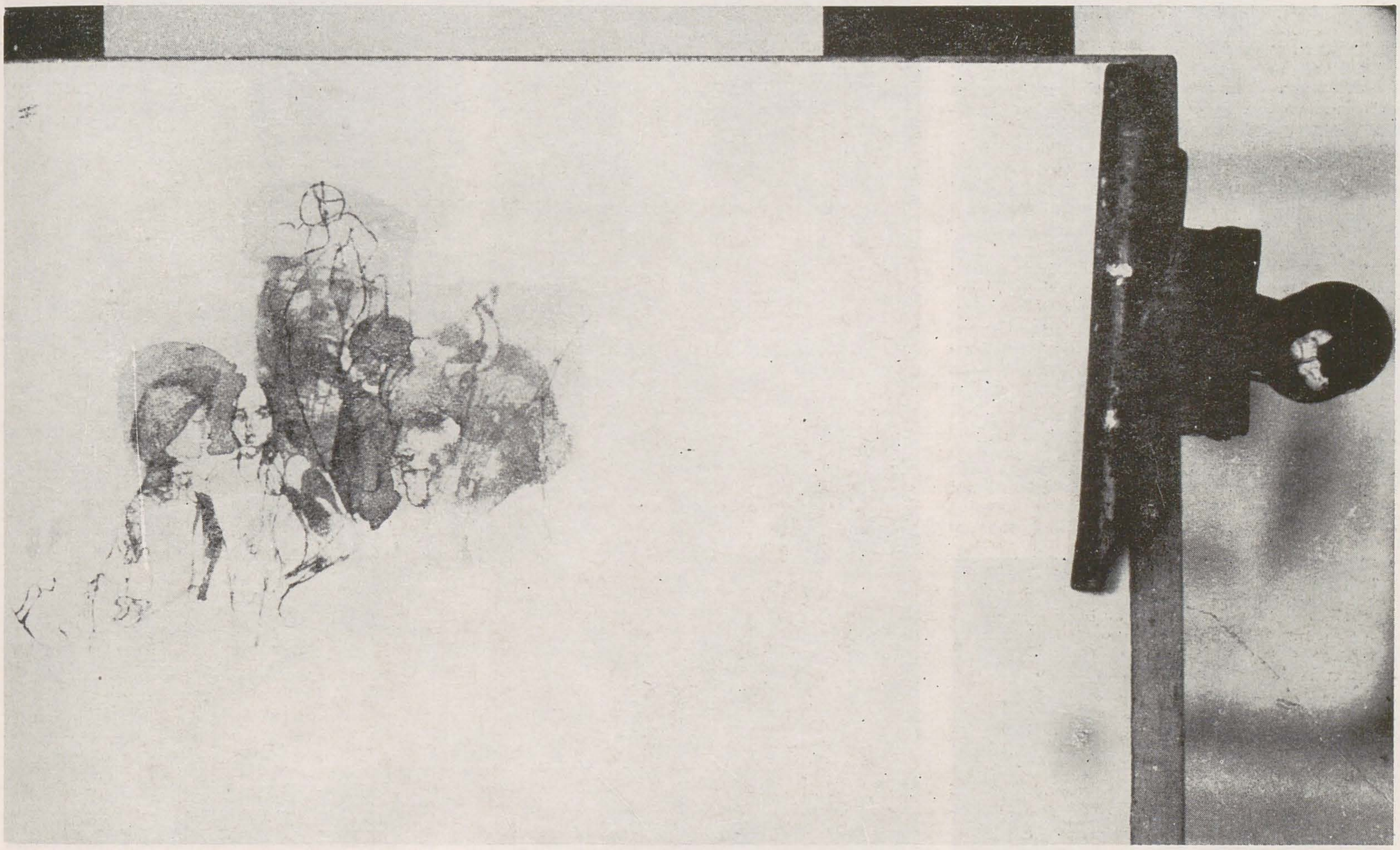
[1] Octav Grigorescu a ilustrat în 1979 o selecție bilingvă din Poeziile lui Gérard de Nerval.
[2] Traducere de Ștefan Augustin Doinaș.
[3] Theodor Redlow: Cu Octav Grigorescu despre farul din a cărui lumină nu poate scăpa, *Arta*, nr. 7/1983.

Mitologia română ne-a transmis, legat de ritualul funerar, «pasărea sufletului". La această pasăre a sufletului mă duce gîndul în această clipă de enormă tristețe, cînd evoc pe marele artist Octav Grigorescu, care s-a contopit în mod miraculos cu opera lui pînă la desăvîrșita identitate. Această operă pe care a făurit-o silențios, fără orgoliu, miile de semne din care a alcătuit o lume tulburătoare, de o noblețe cuceritoare, de ființe serafice și de alcătuiri țesute din umbra nopții. Mi-a fost dată bucuria de a-l avea elev și îmi este dată durerea de a fi prezent la «marea trecere». Cei care ne luăm rămas bun de la el vom fi martori la viața postumă a operei a cărei descifrare și prețuire nu ne-a fost dat să o putem aprecia atît cît se cuvine în timpul mult prea scurt al trecătoarelor noastre vieți.

vasile kazar

cuvînt la adunarea de doliu din 14 februarie 1987

Ultimul desen, 1 decembrie 1986, laviu



prolegomena

Pătrund în atelierul artistului cu inima strînsă. În amintire stăruie, se suprapun statornic două imagini: Octav pierind în cețurile boreale, aerian și absent, sub poalele domului din Köln (nov. 1984); Octav în fața șevaletului, întrerupîndu-se spre a-mi spune cu acea cochetărie sfielnic-malițioasă ce-i era proprie: «pregătesc o mare expoziție . . .».

Pe șevalet, acum, ultima pictură, o *Pietà*: premoniție, halucinantă întrebare? Pe masa de lucru, ultimul desen, un ciorchine de figuri detașîndu-se enigmatic pe flou-ul petei de laviu. Alături, sticla de tuș uitată deschisă. Totul pare doar întrerupt . . .

Rînduite la perete, opere în lucru, suporturi mătăsoase ca un pergament, pregătite cu o minuție plină de atașament; o mică pînză albă, întinsă pe șasiu, pe care nu se îndura s-o atingă, într-atît imacularea ei virginală îi apărea suficientă sieși; compoziții monumentale, pe care dispariția artistului le-a surprins în frumusețea lor aurorală, în momentul ieșirii din increat . . .

Artistul ultimelor lucrări pare hărțuit de situații contradictorii. Uneori îl găsim într-o stare de juvenilă deschidere către miracolul vieții, pierdut în contemplarea corpului uman pe care-l socotea una din minunile firii. Interesul lui se oprește în special asupra frumuseții adolescentine a trupului feminin, simbol al tinereții triumfătoare, modul al unor proporții desăvîrșite. În lumina sudică, intensă, ce-i inundă pînzele din urmă, nudurile devin ele însele nuclee iradiante, luminiscente.

«Al Evei trup de fum» (v. *Livada*) se înalță în transparența și puritatea lui primordială ca un lujer de lumină, pe cînd nudul culcat dintr-o altă pînză primește auria ploaie de lumină cu o înfiorare senzuală de Danae. Siluetele feminine nu mai sînt aici filiforme, evanescente, ci au o anume consistență în care pulsează uneori amintiri renascentiste.

În solaritatea acestor picturi întrerupte au rămas încorporate un sentiment plenar al vieții, o bucurie păgînă. Parcă nicicînd Octav Grigorescu n-a iubit mai pătimaș viața.

Și totuși nicicînd n-a fost mai asaltat de neguroase presimțiri, dacă e să ne-ncredem în alte pînze precum *Pyram și Thisbe* (în ale cărei penumbre malefice pîndește geniul răului și al morții), sau ultimul ciclu născut din meditația pe marginea legendelor biblice. Ca totdeauna, artistul examinează, la umbra mitului, propriile-i întrebări. O neliniște devoratoare, o stare de alertă se insinuează mereu mai tensionant. Artistul «croiește» simultan o suită de lucrări ample, adevărate fragmente de frescă; vigoarea și precizia cu care linia incizează albul suportului proclamă preeminența marelui desenator. În unele piese schițează cu o forță robustă doar armătura liniară a «subiectului» (cum procedează în *Scene marțiale*, unde-l putem indentifica sub chipul omului martirizat); în altele distribuie (mai dezinvolt sau mai parcimonios) și cîteva pete de culoare (v. *Livada, David, Pietà*), sau chiar cizelează cu emoționantă insistență anume zone, conferindu-le somptuozități de «verdură» flamandă (v. *Livada, Herodiada*; nu intră aici în discuție compoziția *Pyram și Thisbe* pe care, avînd-o în șantier de mai multă vreme, a adus-o pînă la ultima desăvîrșire).

Nu statutul ontologic al acestor lucrări ne interesează — ele posedă de altfel o anume autonomie în însăși incipiența lor — ci caracterul lor de «prolegomena», de secțiuni în procesualitatea misterioasă a operei, caracterul lor de martori ai supremei și ultimei încordări creative. Rămase în prospețimea lor dintîi, *in statu nascendi*, pînzele acestea ne apar tulburătoare tocmai prin bogatele lor potențialități.

o.b.

ultima operă

alexandru balaci

Pătrunzi în patrulaterul perfect al Castelului Sforzesco, în ritmurile unei fanfare militare din parcuri vecine. « L'industriosa » Milano, orașul marilor capitaluri păstrează încă mentalități provinciale. Te îndrepți, orientat de amintiri trecute dar niciodată apuse, spre opera finală a lui Michelangelo, infinit tragica *Pietà Rondanini*. Aci apare întreaga artă emblematică a protagonistului cel mai neliniștit al tragediei *dell' incompiuto*, al dramei nedesăvîrșirii. Ca și Leonardo da Vinci, Michelangelo a avut caracteristicile omului universal. Artistul genial a cerut în permanență artei studiul atent al vieții. Ea trebuie să reprezinte, generalizînd, omul și spiritul lui. Arta nu este o oglindă pasivă a singurătății care imită contradicțiile obiectelor, fără să posede cunoașterea lor. Sculptorul titanic al bărbăției și frumuseții umane în *David* sau *Moise*, pictorul dantesc al *Judecății universale*, demiurg, creator al lumii în *Geneza* de pe bolta Capelei Sixtine, arhitectul celei mai înalte și mai îndrăznețe cupole ale lumii la Bazilica Sfîntului Petru din Roma, a fost și cea mai profundă voce poetică a vremii sale. Dar nimeni nu a fost mai frămîntat decît el de conștiința violentului contrast dintre idealul artistic visat de creator și realizarea lui în viață. Nimeni nu a trăit mai intens ca Michelangelo această tragedie și lunga lui viață a însemnat și un mare strigăt de protest împotriva forțelor adverse care încătușau aripile înaltului zbor al

fanteziei sale creatoare. Duelul său permanent cu Papalitatea este o demonstrație, ca și minunea umanizării artei sale plastice. În *Pietà Rondanini*, Michelangelo a spart compoziția canonică tradițională, creind, în ultima sa operă, o grandioasă dramă psihologică. În fața cutremurătorului grup al umbrelor care se înlănțuie într-o ultimă îmbrățișare de plecare în moarte, grandiosul geniu al lui Michelangelo a trecut, strivindu-și ultima, titanica putere, dincolo de pragurile cunoașterii pămîntene. Șocul emoțional copleșitor va fi totdeauna al fiecărui om, gata să se îmbarce spre țărmurile definitive ale morții. Michelangelo, care în alba Carrara voise să sculpteze un munte, sapă aici contururi de fantome. Tensiunile arcurilor s-au descărcat și nici o săgeată nu poate să mai ajungă la țintă. Parcă toate aripile zborurilor s-au frînt în Pietá Rondanini. Acela care se revoltase cu un orgoliu demiurgic împotriva încarcerării pietrei, care poruncise statuilor să umble, întovărășește el însuși, spre țările de dincolo, grupul divin, sigilat de pecetea strivitoare a morții, fără nici o lumină, fără nici o vibrație de speranță. În ultima operă a lui Michelangelo se aude freamătul negru al apelor fluviului fără întoarcere. La ieșirea în noapte din Castello Sforzesco nici o stea nu sfîșie ceața care a pătruns pe străzile marelui oraș. În sălile Pinacotecii Brera se află un alt grup cutremurător de umbre care se înlănțuie într-o ultimă îmbrățișare, ca în infinit tragica *Pietà Rondanini* a lui Michelangelo. Este pictura de care Mantegna nu vroise să se despartă niciodată, *Hristos mort*, cel mai extraordinar racursiu pe care îl cunoaște istoria artelor plastice. Încă din *Camera degli sposi*, cubul perfect al artei, în îndrăzneala plastică a figurilor care priveau din firmamentul plafonului, prin faimosul « ochi », de sus în jos, Mantegna încercase, și reușise perfect, redarea îndrăzneață a corpurilor umane într-o perspectivă inversă. Tulburătorul *Cristo in scurto* este o patetică, ultimă mărturisire artistică a pictorului, exprimată într-un ritm al compoziției în care se echilibrează toate tensiunile dramatice, parcă vrînd să oprească orice participare emoțională. Impresia este covîrșitoare pentru orice vizitator al Pinacotecii Brera din Milano, care se apropie cutremurat de imaginea minerală a morții care a oprit orice curgere, orice mișcare. Extraordinara forță expresivă a lui Mantegna a sculptat în tabloul său cardinal statuia orizontală a unui trup aspru de țăran muncit, în mișcarea frîntă a mîinilor și a picioarelor străpunse de piroanele răstignirii. Un adevărat « studiu al durerii » îl alcătuiesc figurile prezentate din profil, a Madonei și, probabil, a Sfîntului Ioan care veghează statuia de piatră răsturnată și micșorată proporțional pînă la dimensiunile unui viguros liliputan al răstignitului. Se aude și aici freamătul negru al apelor fluviului fără întoarcere. Lumina care învăluie teribilul racursiu are transparențele submarine ale apelor care leagănă în înec, trupurile oamenilor dăltuite aspru în metal sau în piatră. Inevitabilitatea morții și-a găsit expresia cea mai dură în trupul neînsuflețit așezat cu picioarele spre privitorul înfiorat. Lumea tragică dominată de moarte este concluzia cadavrului imobil, a statuii răsturnate, a unui corp cu dimensiuni neomenești din Pinacoteca milaneză. De la Mantegna, perspectiva și racursiul devin o metodologie a artei în prezentarea formei omenești.

În sensurile artei, operele pomenite sînt determinate de noile legi ale perspectivei și ale echilibrului tensiunilor dramatice într-o zonă a unei solemnități statuare, în grandoarea și austeritatea materiei modelată în cristalele purităților structurale.

Portret, desen (Bruckenthal, Sibiu)
Autoportret, desen (Bruckenthal, Sibiu)

Autoportret, ulei, (Muzeul de artă Brașov)
Promenadă pe Tîmpa (Muzeul de artă Brașov)

emerich tamás

gheorghe vida

O activitate artistică de o remarcabilă diversitate (pictură, desen, gravură, sculptură dar și cu notabile încercări în muzică și poezie), dacă ne gîndim că s-a desfășurat practic într-un interval uimitor de scurt, doar timp de cinci ani. O mare promisiune, pe cale de a deveni exploratorul singular și temerar al unor zone de inspirație, în consens cu cele mai noi cuceriri ale limbajului plastic european, o apariție fulgurantă, putem spune, în cîmpul artei autohtone din Transilvania. Iată o serie de aprecieri care ne pot ajuta fără îndoială în înțelegerea acestui destin dramatic, al unui artist dispărut dintre cei vii cînd abia împlinise vîrsta de 25 de ani. Sarcina noastră este însă nu atît pronosticarea oricum dificilă a ceea ce ar fi devenit Emerich Tamás, dacă firul vieții nu i s-ar fi întrerupt atît de timpuriu, ci tocmai evaluarea lucidă și într-un context cît mai adecvat a valoroasei sale moșteniri plastice, încă foarte puțin cunoscută și neclar fixată în conștiința istoriografiei de artă.

Reconstituirea biografiei lui Tamás, în mod firesc săracă în evenimente, comportă încă destule necunoscute și ne vom limita aici doar la menționarea unor date sigure, confirmate de mărturii contemporane sau de însemnările artistului, care însoțesc cîteva lucrări. Ne bazăm în principal pe un necrolog apărut în *Kronstädter Zeitung*, imediat după moartea artistului, cît și pe o evocare poetică, datorată scriitorului Adolf Meschendörfer, apărută în ziarul *Die Karpathen* în anul 1908. O scurtă schiță biografică întocmită de Ovidiu Drăgănuș în 1966 menționează și o serie de scrisori trimise familiei ca și jurnalul artistului, dar din păcate aceste importante documente n-au putut fi deocamdată regăsite. Din fericire, prin grija unor eminenți istorici de artă, cum a fost Julius Bielz, care au sesizat excepționalul interes prezentat de o asemenea producție artistică au intrat în patrimoniul public (la Muzeul Bruckenthal și la Brașov) nu numai operele elaborate sau studiile academice, ci și o mare cantitate de schițe, notații răzlețe, (nemaivorbind de naivele compoziții din vremea copilăriei), care examinate astăzi, dintr-o perspectivă dată de evoluția ulterioară a gustului, anticipează neașteptat sau se sincronizează cu o serie de tendințe novatoare.

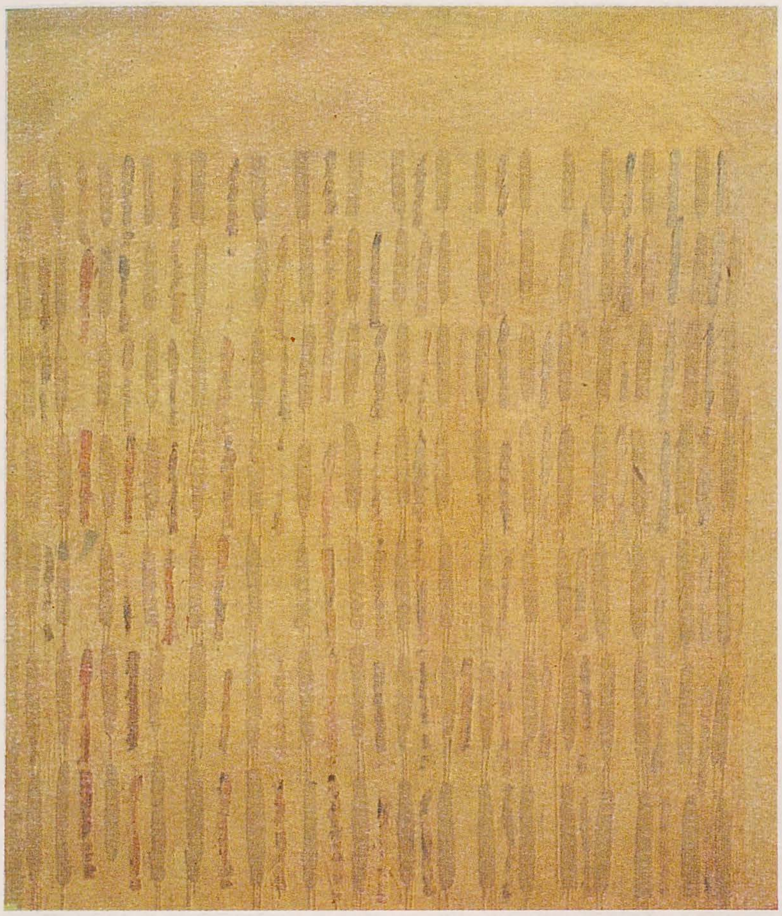
Emerich Tamás se naște la 15 octombrie 1876 la Brașov, ca fiu al unui subofițer de poliție, originar din secuime și al unei femei de serviciu, inițial țărancă din comuna Vulcan, născută Kasper. Pornit din acest mediu modest, avînd însă o mare dorință de instrucție și manifestînd de timpuriu un talent ieșit din comun la desen și muzică, Tamás absolvă cunoscutul gimnaziu Honterus din Brașov, plecînd apoi, cu ajutorul material al unui mecenat local, la Budapesta, unde urmează între 1896—1900, cu întreruperi, cursurile Școlii de profesori de desen și caligrafie. Aspirațiile sale erau însă altele, departe de a se mulțumi cu rolul unui modest profesor de desen, într-unul din satele din jurul Brașovului. Muncește neîncetat cu o tenacitate de neînfrînt și așa cum o dovedește suita lucrărilor sale, dobîndește rapid o siguranță suverană în desen, în gravură, parcurgînd febril etapele studiului academic, eludîndu-le aproape, pentru a ajunge treptat de la un naturalism sesizant, oarecum de tip Leibl, cu pronunțate accente romantice, la un simbolism acuzat, în tipare secessioniste, uneori chiar preexpresioniste. Dar să nu anticipăm. În luna iulie a anului 1896, așa cum o arată însemnările din caietul său de schițe, adevărat jurnal de artist-peregrin, în tradiție romantică, călătorește prin Triest la Veneția, probabil cu colegii de la Școala de profesori de desen și caligrafie din Budapesta. Hotărîtor însă pentru formația lui Tamás credem că va fi contactul, deși pentru scurt timp, cu acest mare pedagog care a fost Simon Hollosy. Precum se știe, începînd cu anul 1896, Hollosy își va petrece cîteva veri la Baia Mare, venind cu școala sa liberă, de reputație internațională, pe care o înființase la München. Așa cum aflăm din lista elevilor școlii lui Hollosy, publicată de ziarul *Nagybánya és vidéke* în 1898 și 1899, Emerich Tamás se va găsi printre ei, beneficiind astfel de corecturile unui maestru, prin a cărui școală au trecut după cercetări recente și un Kubin sau Pascin, de pildă. Modul său de transmitere a cunoștințelor se baza în esență pe faptul de a nu impune un anume stil sau manieră, ci de a cere elevilor săi să aprofundeze viziunea lor asupra motivului observat în natură, astfel că părăsind școala ei își puteau dezvolta propriul lor stil. Studiile făcute în atelier erau prelucrate cu o îndrăzneală neobișnuită în epocă, în eclerajul din peisajul băimărean, odată cu analiza portretului, avînd ca modele cel mai adesea țărani maramureșeni. « Bătrînul nu vorbea niciodată de chestiuni de stil — scria Felvinczi Takács Zoltán, cunoscutul istoric de artă și fost elev al lui Hollosy — dimpotrivă, el insista asupra necesității de a învăța mai întîi să vezi și să desenezi, stilul va veni după aceea /. . . /. Cu fiecare elev el aplica o metodă diferită. Erau lucrări în care nu intervenea de loc. . . » Ervin Baktay, viitorul indianist, îl evocă pe Hollosy avînd o comuniune intimă cu natura. « Adesea noi petreceam zile și nopți întregi în pădurile Maramureșului. Maestrul era la el acasă în natura virgină, el cunoștea toate secretele vieții în aer liber, la fel de bine ca oricare păstor ». Un alt elev al său va remarca : « Este un fapt că Hollosy nu s-a oprit la Baia Mare. Cînd naturalismul a început să aibă primele succese, el atrăgea atenția elevilor săi asupra lui Cézanne și Van Gogh (. . .) ». Am crezut necesar să alăturăm aici aceste mărturii, unele desigur datînd dintr-o epocă imediat următoare trecerii lui Tamás prin școala lui Hollosy, pentru că ele sînt extrem de semnificative în a particulariza metoda pedagogică a lui Hollosy, care l-a înrîurit profund, cum nu ne îndoim, și pe Emerich Tamás. În anul 1899 lucrează cu o intensitate extraordinară la Brașov, desenînd și pictînd cu îndîrjire, zilnic, chipuri de țărani sași, bătrîni mai ales, de o acuitate halucinantă, gospodării

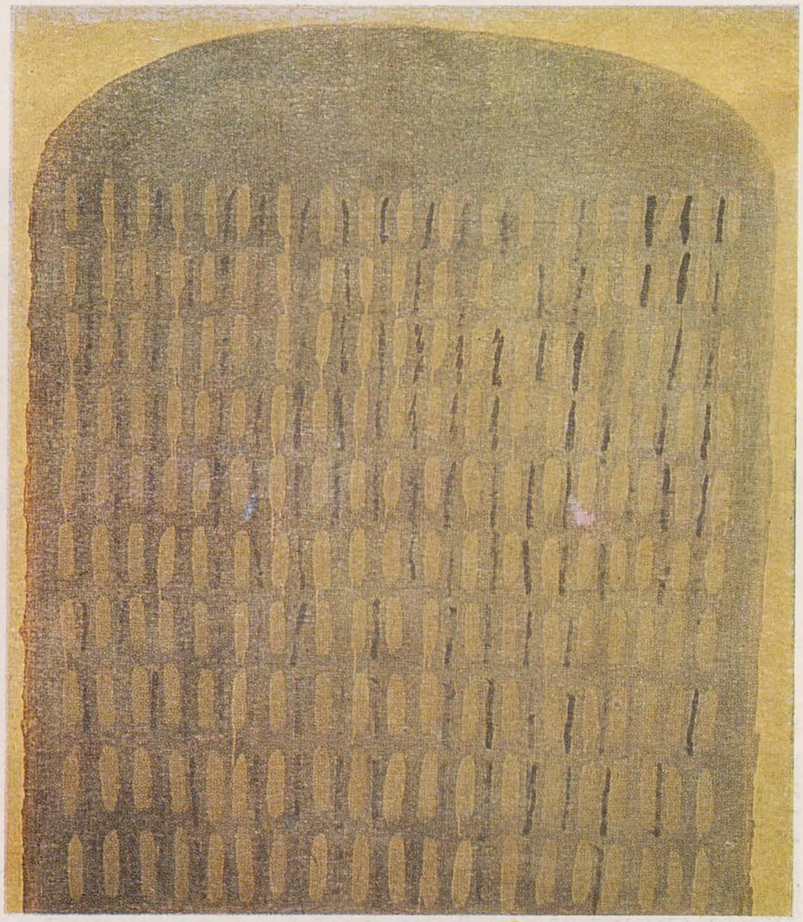
țărănești din jurul Brașovului, peisaje, cîmpii cu copaci desfrunziți, autoportrete, totul inspirînd o tristețe melancolică, însingurată. Acum îi organizează prietenii o mică expoziție, reunind o serie de lucrări care dau măsura dosebitei sale înzestrări. Nu putem stabili deocamdată cu precizie cînd a plecat Emerich Tamás la München, nici cît timp a rămas acolo. O însemnare din carnetele sale de schițe poartă data 1901, München. Este chiar anul morții artistului. Acum credem că va elabora la München, sau la Brașov, cu imaginația fertilizată de mediul münchenez, acele schițe, compoziții alegorice, cu o puternică tentă simbolistă, atît prin tematică cît și prin expresia ambiguă, cu multiple conotații literare, care constituie, după părerea noastră, partea cea mai rezistentă a creației sale, aflată într-un moment de fericită sintetizare a unei experiențe artistice consumate cu fervoare. Personaje, cupluri implantate în peisaj, cîntînd din harfă, medii vegetale, omniprezente, sau dimpotrivă, clamarea unei existențe terifiante în orașe tentaculare, motive uneori de extracție romantică, cu puternice ecouri în poetica simbolistă, sînt neîncetat reluate fie într-un desen linear, mai aspru, sau devenind poetic prevestitor, prin estompe subtile. Uneori aceste schițe alegorice pot fi apropiate de lucrările membrilor coloniei de la Worpswede, atît de profund comentate într-o celebră monografie de Rilke, în principal de acel vizionar care a fost Heinrich Vogeler sau de peisajele lui Otto Modersohn. Afinități particulare se pot stabili deasemenea cu viziunea desenelor lui Kubin. Este

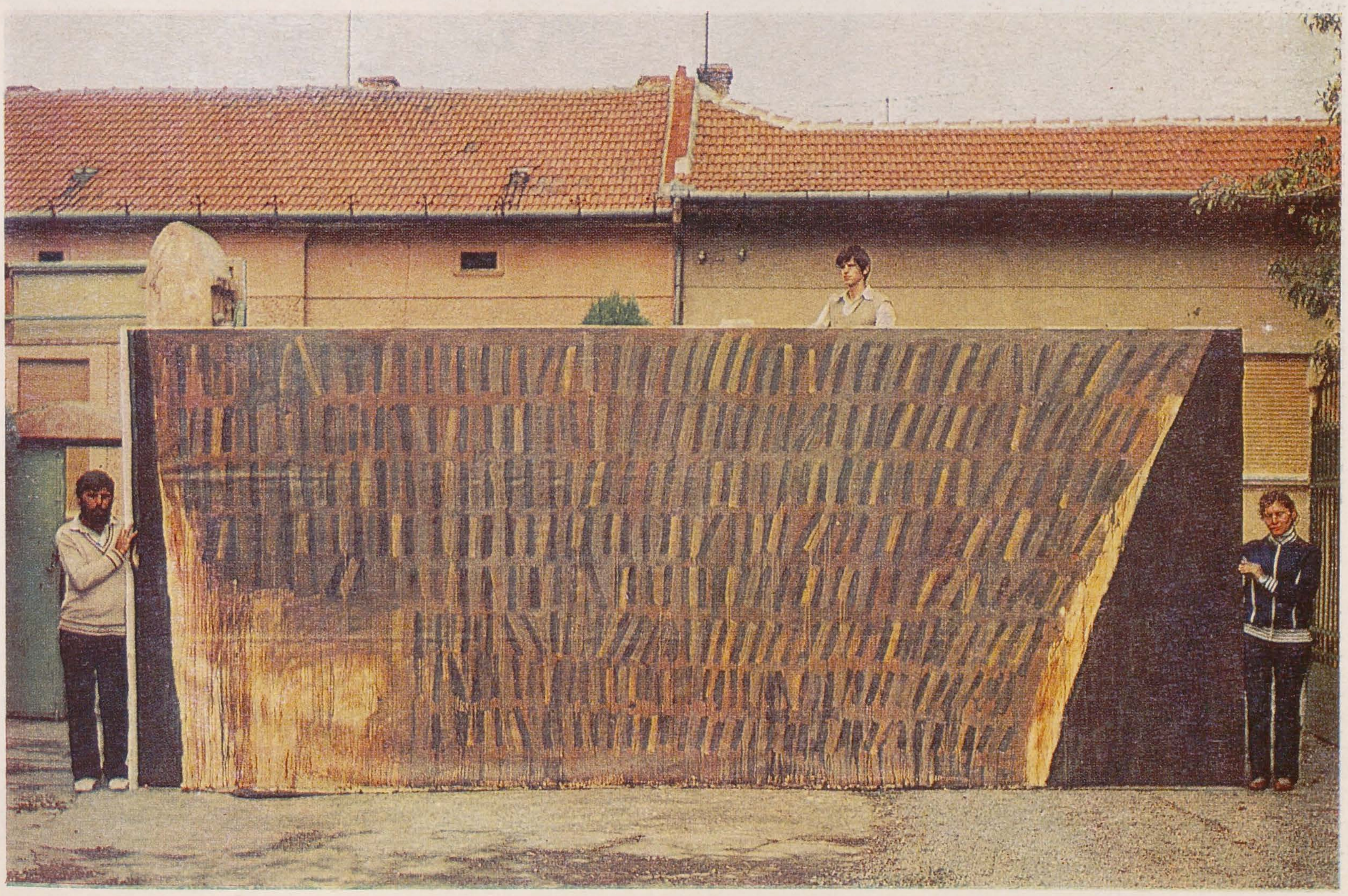
greu de presupus dacă Emerich Tamás a cunoscut activitatea grupului de la Worpswede, totuși o serie de similitudini sînt frapante. Prin această apropiere de o anumită simbolică a peisajului, cu ascendență nazareană, proprie coloniei de la Worpswede, Tamás se îndepărtează treptat de școala lui Hollosy, adept mai curînd al unei transcrieri nesofisticate a naturii, în datele ei reale. Legăturile lui Tamás cu secessionismul münchenez, evoluate spre Jugendstil sînt de asemenea încă nelămurite. Două proiecte de afiș, posibil pentru revista *Jugend* (fondată în 1896), constituie singurele indicii ale acestor contacte. O inventariere a unor motive, a filiației lor, o cartografiere a memoriei figurative a artistului deci, vor trebui să constituie unele din sarcinile de viitor ale unei monografii științifice consacrată acestui artist de o incontestabilă originalitate. Un alt capitol fundamental al creației lui Tamás îl constituie lungul șir de autoportrete, artistul fiind din categoria acelor creatori care vor fi denumiți mai tîrziu în expresionismul german **Ichkünstler**, sondîndu-și neîncetat personalitatea, livrînd uneori necruțător ceva din eul său profund. De la autoportretele naive din vremea copilăriei pînă la tragicul autoportret din 1900, autoportretele lui Tamás, mai ales cele desenate sau gravate (el este mai puțin îndrăzneț în culoare) jalonează etapele parcurse de o individualitate torturată, ciudat amestec de candoare și chinuitoare luciditate. Aceste autoportrete se pot apropia, păstrînd proporțiile, mai ales de acele autoportrete ale unor mari solitari ca Friedrich sau Böcklin. « Nu am cunoscut nici un om care să fie de la natură atît de exploziv și în același timp atît de retras în sine ca Tamás, scrie despre el Adolf Meschendörfer. El putea, dacă auzea sau vedea ceva frumos, să izbucnească în lacrimi sau să primească o observație jignitoare ca o durere trupească. După ani de zile el își amintea de un loc, formă sau culoare pe care o văzuse. Luna și soarele, primăvara și toamna acționau asupra lui ca asupra altor oameni vinul ». Această sensibilitate exacerbată, dublată și de un deosebit simț al armoniilor muzicale în consonanță cu ritmurile fundamentale ale naturii pe care le percepea și le transmitea difuz în peisajele sale, erau alternate cu acele trăsături ale unui realism colțuros, expresiv (de exemplu portretele în cărbune ale țăranilor români din Maramureș sau ale bătrînilor sași din jurul Brașovului), constituindu-se astfel structura bipolară a unei personalități care va trebui să ocupe un loc de prestigiu în configurația artei autohtone din Transilvania de la răscruce de veac.

silviu oravițan crețu: ison și monodie

dana diminescu







Avertizați de Paul Claudel: « J'ai appris que pour aller d'un point à un autre il est possible de passer partout excepté par le centre » *(La muraille intérieure de Tokyo)*, prezența centrului în arta lui Silviu Oravițan Crețu nu este abordabilă din Centrul însuși, ci — din această perspectivă — prin o seamă de *trimiteri* succesive la Centru, prin, așadar, (ex)orbitări ale acestuia.

Spectrul mijloacelor de expresie, specifice picturii lui Silviu Oravițan Crețu, creează un impuls spre centru: *direct, absorbant, în forță.* Se întîlnește o condensare de valori pure: de alburi, negruri și aure-lumină, într-o tentă plată care asigură o mare forță de cuprindere, în timp ce lumina face un joc subtil de mat și semi-mat, astfel că unghiul de penetrație dă sentimentul de absorbție, de vid. Forța gîndului apare clar în tușa ce însumează totodată spontaneitate și precizie, și nu în cele din urmă în monumentalitatea lucrărilor. Urma pensulei nu acoperă actul: omul, în coregrafia lui, este cuprins ireductibil. Este utilizat un procedeu de angajare a spațiului central prin gradarea culorii. Planurile create se succed și se conțin, astfel că, fără a fi o pictură iconică, ea asigură transul iconic.

Apoi, în « ordine », centrul ca *imaginea coincidenței contrariilor*, a polurilor. O intersecție de două forme: neagră și albă, creată și non-creată, plină și goală; ultima fiind în egală măsură în expansional, cea plină dînd la iveală un fragment din ceea ce o întrerupe. Un pas regal. Alipite, ele nu pot rămîne independente, se orînduiesc ca într-o geneză, care prin însăși dezvoltarea ei creează un gol, în timp ce din gol *pre*-vine.

Este potrivit a include în acest paragraf o lucrare imensă în desfășurarea ei, și pe care, la o primă impresie, am lega-o borgesian de « carte » sau, cum s-a afirmat, de o « bibliotecă alexandrină arzînd ». Nu mai puțin decît o bibliotecă, această compoziție iese ea însăși din limitele « corporale », *stringerii către centru.* (Un antiefect celui enunțat mai sus l-ar produce același simbol, dar circumscris.)

Cum orice pecete în care aluzia personală este punctată în simbolul primar și amplificată, aceea a lui Silviu Oravițan Crețu, depășind formalismul ei, își poartă linia conceptuală. Astfel se autentifică și se sigilează. Trimiterea, de astă dată, este *indirectă*, este cîștigată pas cu pas, de la pătrat la pătrat, de la romb la pătrat și, invers, în răscruce. O infinită căutare ce creează o spațialitate negativă încet, încet *concentrată.*

În sfîrșit, ar mai rămîne « iluzia centrului », sugerată prin *antiimaginea*, lui, prin « pretutindeni și niciunde ».

în alburi-rozuri o humă moale și apoasă; în ocru ars și bronzuri, paleografii, hieroglife, pictograme, simboluri, și care mai apoi se transformă, albe și fărămicioase pe negrul tăbliței în linii-liniuțe, scrijelituri ori semne alfabetiforme. O trimitere mimetică, amînată face posibilă parcurgerea drumului în sens invers, de la pre-reprezentare la reprezentare interioară sau gîndită. Ar fi, acordîndu-ne la ritmul impus și lăsînd de o parte orice responsabilitate față de cuvînt, aceste empatice rememorări:

Ana kadela fag / Rum par chim / Rum xara / Rum rar sara /,

An dan din / Sarakati / Sarlkatala / Elem belem buf /;

Pem pom pi / poleri / polera / scarem / pom pi / rum pom pa /

Sol fa mi / Bum bum bum /;

An dan demus / La racatemus / Zaracatica / Labele de urs /

Baba fără păr / A mîncat un măr . . . (. . . « Cît a scris el cerul tot / Să spui drept a ști nu pot »)

Exact ca și în acest joc, esența rămîne aceeași: *recuperarea imemorialului primordial;* în cazul jocului, de la cuvînt la rostirea dezarticulată, onomatopeică; în cazul picturii, de la convenția simbolică la semnul primar.

Cel ales « a pune ochii » va rămîne și de astă dată criticul; pentru că nu odată, chiar perceput imediat raportul subtil dintre idee și semn, el se răsfrînge ulterior în alte și alte repetări. Silviu Oravițan Crețu, chiar asumîndu-și o posibilă etichetare, pe aceea a « Logosului » la a cărui tematică de angajare a semnului aderă, nu o face într-un discurs explicativ. El este, așa cum Șerban Foarță

pentru a se întoarce dintr-un capăt și din celălalt al axei orizontale (dintr-un « — » și « + » infinit), prin alternări de culoare galben-ignicolor și negru la Principiul său, la centrul său. Există o repetabilitate în gestul artistic; însă nu în sensul celui borgesian, a cărui repetabilitate este și ea infinită, dar niciodată aceeași. Ritmul repetabilității propriu acestei picturi ține cît rit(m)ul hierofanic ce apare în gest, ca o scriere uncială. Culorile folosite nu sînt simple acorduri vizuale, în tonuri joase sau rezonatoare, ele lasă impresia unor semne ecfonice. Preluînd o idee mallarmeeană, aceea de « carte-partitură », (în cazul de față de « cronică-partitură »), repetabilitatea orizontală ne-ar permite fixarea *isonului*, iar alternanța de culoare ar suprapune isonului o *monodie*. Ușor de intuit, de aici, situl *bizantin*, grav, al lucrării.

Trecînd la simbolistica reprezentării geometrice, înscrierea crucii într-un pătrat este *emblema res-*

Odată însumate aceste ipoteze, adecvate sau nu, a înțelege că « sita » conceptuală este aceea care asigură forța și diversitatea picturii, nu înseamnă decît infidelitate. Nu întîmplător dramaticul tridimensional se substituie într-un sistem de echivalențe. Inconfundabile, incerte, stările transpar și se succed. Pictura capătă o lumină spirituală. Afinitățile proprii pictorului devin zone de trimitere.

Reprezentarea noastră arbitrară, « zona » aproape palpabilă, conduce la un joc triunic, . . . și pîlpîie cerneluri, chinoros, mavrouri, proplasme groase și înfăinate, în crustă culoarea de umbră a cărnii; trans-st(r)ăverzui, întins, în așteptare, un fluture: fragilă, veșnicia; ca și uitarea, într-un albastru împrejmuit, e liniște sacră în ochiul de fîntînă, e în același timp o profanare; marouri condensate desfac mirosul tăios și cristalizat al hrubelor; cu răsuciri de fir subțire, în verde de aramă, lumînări de seu, marama tandrei și volatilei amintiri;

o afirmă, parafrazînd un vers barbian: « Un satura de semn poros infoliu ». Pictura lui, mai degrabă profetică prin ceea ce întreține expresia ei, trăiește cu precădere din revelație.

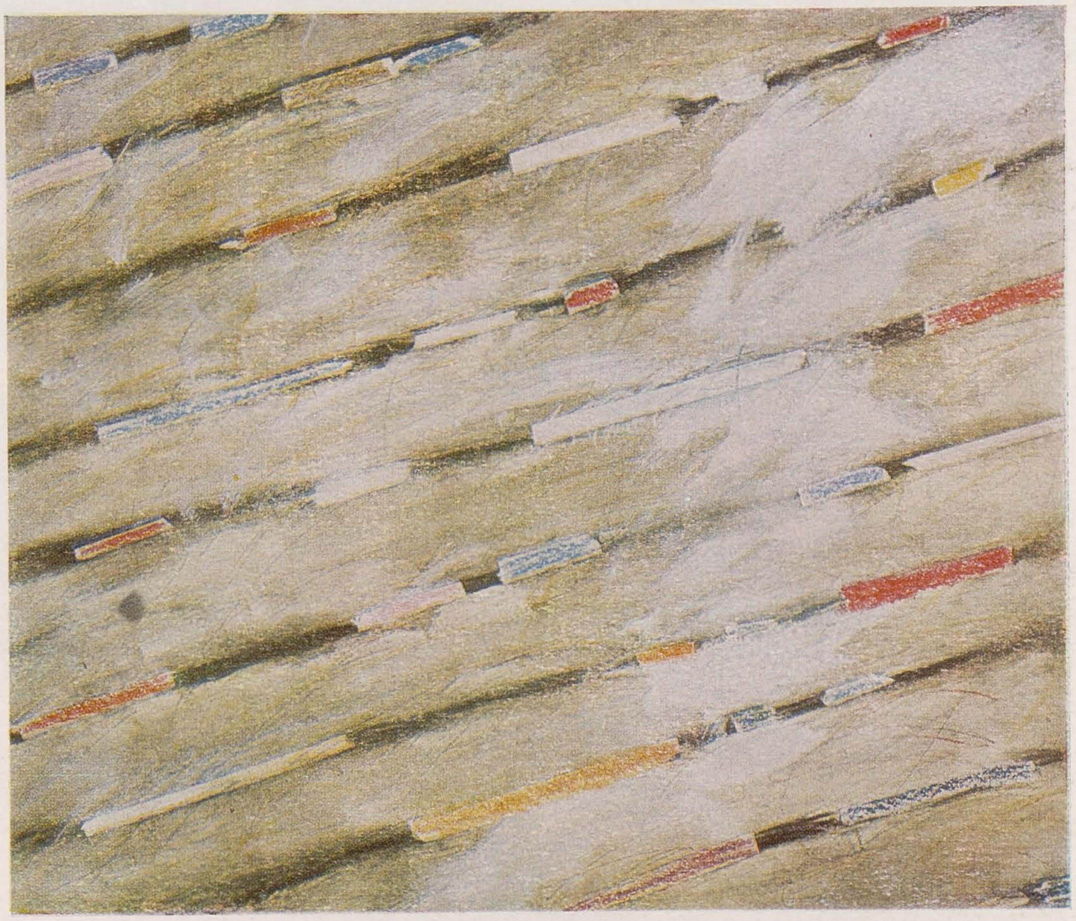
Prin urmare, fără să devină prizonierul propriei circumferințe conceptuale, urmînd însă traseul priorității conținutului și adaptîndu-i, în pluralitatea lor, mijloacele de expresie, unghiul teoretic se închide. Întreaga atmosferă întreține conceptul unei metafizici primare: obsesia reîntoarcerii la centru.

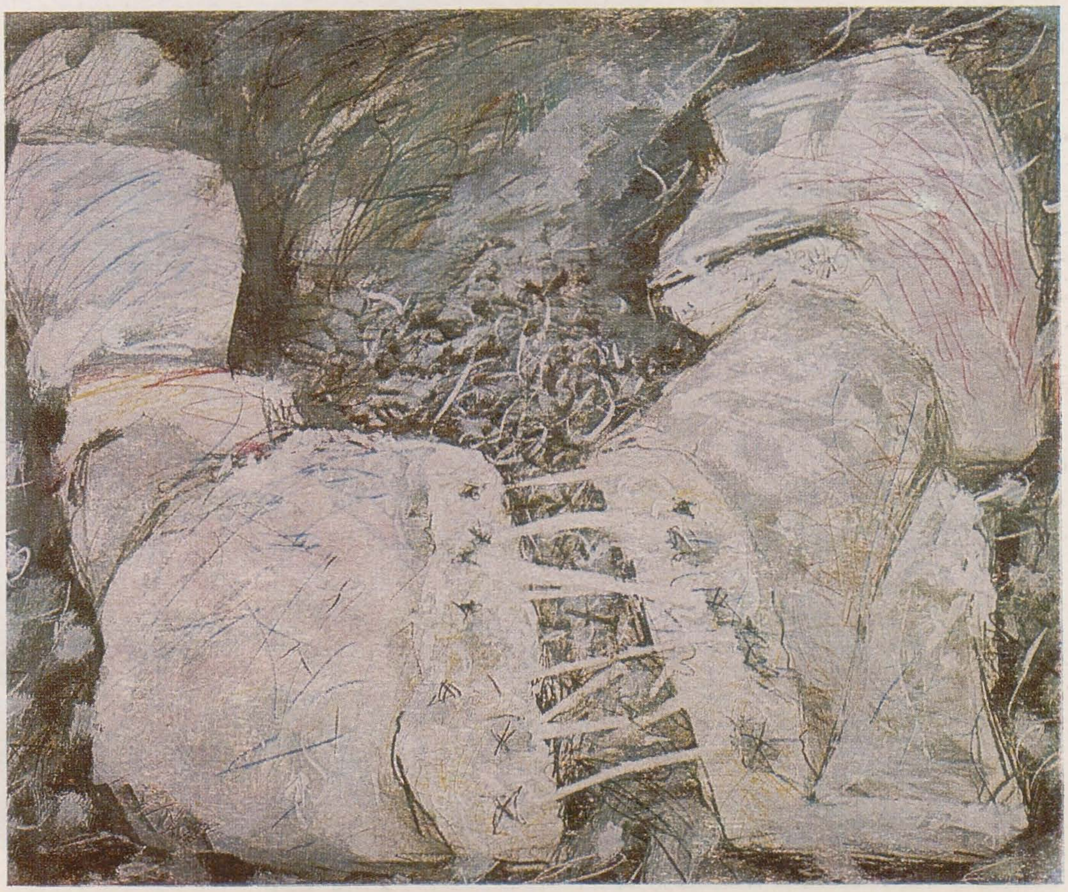
Ceea ce ar urma dinapoia lui, dacă nu o trecere din nod în nod, este mai curînd o reluare *nach Nacht Zeit*, « din ceasul amiezii » a aceluiași drum.

A drumului *spre* Centru, — « excepté par le centre ».

vasile tolan: pictură și textură

călin dan





Dacă ar trebui să definesc pictura lui Vasile Tolan printr-o sintagmă unică, m-aș opri la formula *sensibilitate magmatică*. Deci, de la bun început, ceva contradictoriu, structurat și amorf, logic și sub (supra) logic, ceva între grațiozitate diurnă și încrîncenare a teluricului nocturn, presupun artistului o natură puternică, pentru care școala de belle arte — cu disciplina sa, cu aplicarea severă a procedeelor tehnice și cu viziunea unei superioare sinteze între seninătate și inovarea perpetuă — a constituit un stimulent pentru reacții inverse complexe. Se simte, la parcurgerea unui mare număr de imagini, impulsivitatea crudă a unei revolte în fața formei, dorința unei expresii anarhic-senzoriale și, simultan, nevoia demolării unor ținte precise. Deci nevoia unor repere adverse. Cu un instinct superior, Vasile Tolan a înțeles că pentru a edifica e nevoie să distrugi, iar pentru distrugerea creatoare e nevoie de idoli.

În cazul său, acești idoli baconieni (deci conceptuali) sînt teribil de mulți și de aici aparența unei reacții polemice confuze. În momentul de față, ceea ce Vasile Tolan are mai caracteristic în arta sa este gestul, sigla, « gheara » voinței stilistice. În mod ciudat, la el conturarea universului propriu nu începe cu o filosofie noțională sau cu marcarea unui teritoriu obiectual, ci cu stabilirea unei grile de semne care se aplică, apoi, zonelor celor mai diverse, pentru a le marca drept *teritoriu al artistului*. Vasile Tolan absoarbe în mod spontan constituția labirintică, proteiformă a postmodernismului. Cînd vorbeam de reperele adverse, mă gîndeam, de fapt, la modul cum pictorul polemizează prin *asimilare*, cu momente atît de diferite ca minimalismul, arta conceptuală, gestualismul, informalul. Academia și deopotrivă trans-avangarda infuzează în aceste întîlniri o subtilă obsesie a figurativului: un fragment de geologie, un detaliu de anatomie, o natură statică precară — ochiul înviorat de culorile crude și totuși rafinate e mereu amăgit să caute amintirile unei lumi familiare. Se produce o adulmecare a diverselor trepte ale realului ; de la pietre la om, de la natură la cultură, de la limbaj la distrugerea acestuia, Vasile Tolan este un *manierist*, în sensul că pentru el comunicarea nu este lucrul important, ci jocul gratuit al spiritului și al ingeniozității creatoare de forme. Tot timpul suspectezi în lucrările sale o cruzime secretă, distrugînd mesaje și forme în procesul unei căutări obsedate de mesaje și forme noi. Tot de « manierism » — în sensul nobil, istoric, al termenului — ține și o anume marginalizare, voită dar și înnăscută. Artistul este indiferent la mode pentru că le conține, pentru că le asimilează, dincolo de frivolitatea lor, pentru a le reda apoi, într-o sintaxă proprie, mai bolovănoasă, mai puternică. Vorbeam, la început, de « pictură », deși Vasile Tolan își dă cu adevărat măsura în tehnicile grafice. Pe care le obligă însă la eforturi de transfigurare, la intrarea în cîmpul de întîlnire al picturalității, al nuanțelor. Deopotrivă semn și imagine, scriitură și stare, mesaj și amorfitate, lucrările lui Vasile Tolan mărturisesc asupra unei naturi *contrare*, adică funciarmente predispusă a supune lumea unei maieutici personale.

doina levința: provocarea excepției

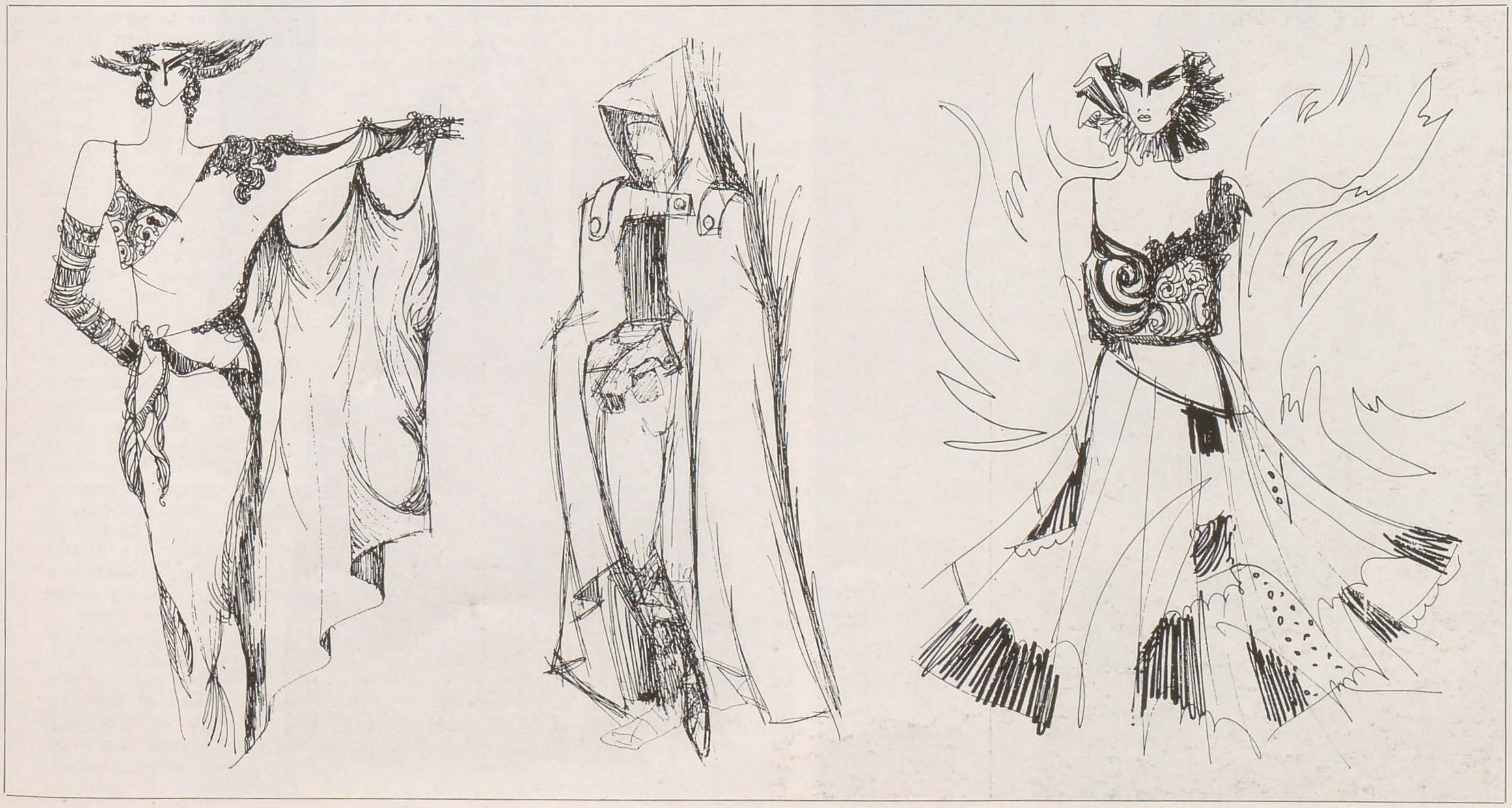
aurelia mocanu

Neputînd să ia toate personajele din imaginația sa, scenograful le caută în afară, în locuri și vremi.

Exteriorul înseamnă pentru el un mijloc de a deschide lăuntrul și a intra în viața indivizilor. Iată cum descrie Baudelaire această experiență specială, acest «demers de identificare»: scenograful (substituit «demonstrativ» artistului din textul lui Baudelaire se bucură de incomparabilul privilegiu de a putea, după plac, să fie el însuși și celălalt. Ca acele suflete rătăcitoare care caută un trup, el intră, cînd vrea, în personajul fiecăruia...

«Hoinarul singuratic și visător trăiește o beție aparte din această comuniune universală. Cel ce îmbrățișează cu ușurință mulțimea cunoaște anumite bucurii febrile de care vor fi veșnic lipsiți egoistul, încuiat ca un cufăr, și leneșul zăvorît ca o moluscă. El își însușește toate profesiile, toate bucuriile și toate nenorocirile pe care i le prezintă împrejurările».

Scenograful, înaintea actorului și, uneori, înaintea și condiționînd regia, face experiența atît a spațiului de joc cît și a destinelor personajelor. Identificarea capitalului său de emoție, de soluții plastice, de cultură vizuală la universul propus, are loc printr-un fel de «magnetism de recurență», asemănător pe plan psihologic cu legea corespondențelor. Explicată la Balzac (probabil, un scenograf de geniu) după cum urmează: «Auzindu-i pe acești oameni, puteam să-mi însușesc viața lor, le simțeam zdrențele pe spate, mergeam cu picioarele în pantofii lor găuriți, dorințele lor, nevoile



lor, totul trecea în sufletul meu, ori sufletul meu trecea într-al lor » — ori în studii teoretice precum « Teoria mersului » sau « Tratatul despre viața elegantă », se constituie o lege după care exteriorul și interiorul se armonizează și se determină reciproc.

A crea aparența exterioară a unei existențe înseamnă deci a te pune în condițiile necesare apariției unor trăiri corespondente. Nu întîmplător, masca, cea care sedimentează viața lăuntrică, preocupă în ultimul timp prin studii de machiaj sau cele de măști propriu-zise, « cuptorul » — scenografic Levința. Baudelaire, ca referent major al domeniului, recomandă : « pictarea obrazului nu trebuie să fie folosită în scopul vulgar de a imita natura pură și de a rivaliza cu tinerețea. S-a putut observa, de altfel, că *artificiul* (s.n.) nu înfrumusețează urîțenia și nu poate sluji decît frumusețea (. . .)

Machiajul nu are de ce să se ascundă, să se ferească a fi descoperit ; el poate apare, dimpotrivă, dacă nu cu afectare, măcar cu un soi de candoare ».

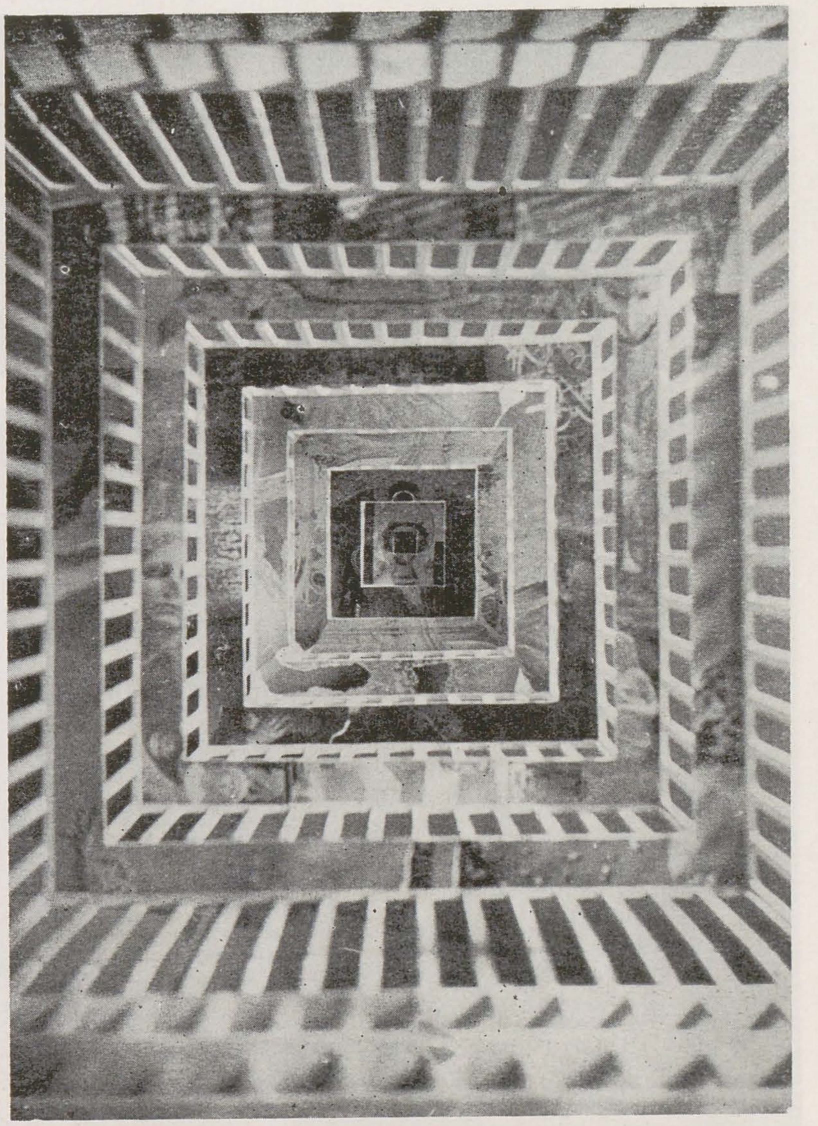
Pentru a intra « în haina » și, pentru deplină coerență « în pielea » personajelor, există doi timpi distincți : ieșirea din sine și intrarea într-un alt « sine ». Partea întîi, dezapropierea, înseamnă efortul global imaginativ al tonului local, curaj-asumare și participare senzorială la « altceva », încă nepalpabil. Credem că Doina Levința are o voluptate de excepție în a se identifica poetic, în a plăsmui existențe.

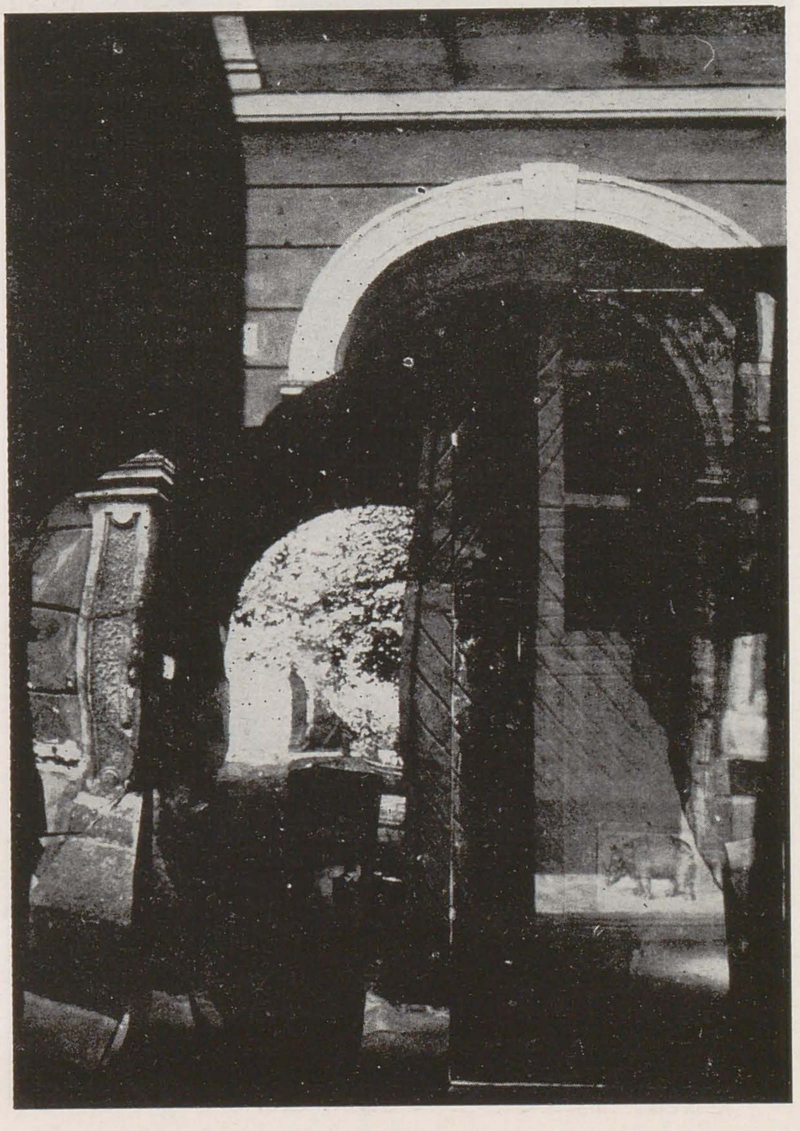
Este ceea ce se întîmplă, într-un loc mental propus de către sine, dinăuntru, prin costum spre partitură, cel al creației de modă. Veșmintele Doinei Levința își așteaptă actorii, actele, publicul, jocul.

Decorul de fundal este melodramatic și senzațional, complicat și frapant vetust. Vocabulele pregnante sînt de duh levantin și de asfințit de secol noctambul. De nu sînt « aburi de miresme », țigănci, fantoșe, « doamnele » — Levința sînt flori negre, din specia « bellessa medusea ». Vedem cum fondul metaforic al creației Doinei Levința este tot ce poate fi mai neglacial și circumscris, pînă într-atît încît ne pare scena largă, a unui carnaval (surprizător) înmiresmat.

iosif király

1. Antibabel, obiect, 1983
2. Din ciclul «Spargeri de spații prin proiecții de imagini și oglinzi», ambient, 1985



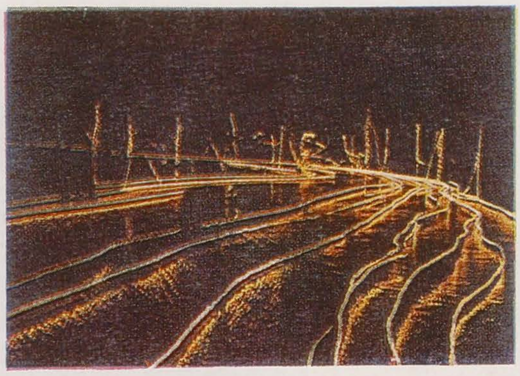
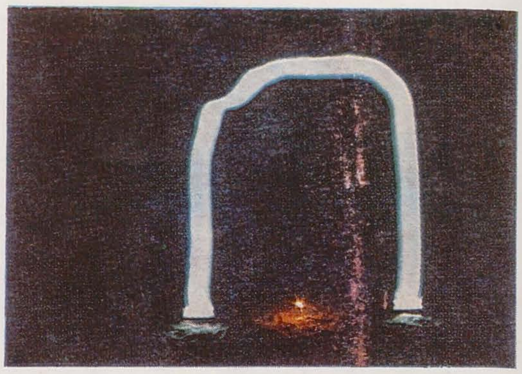
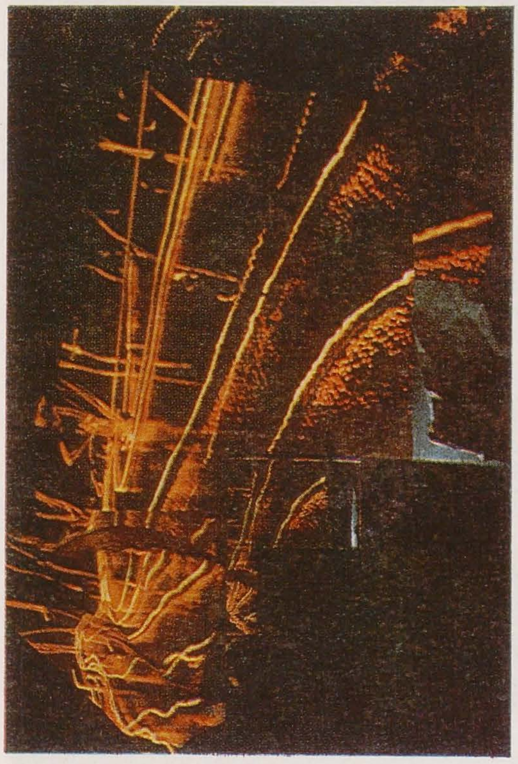


anca vasiliu

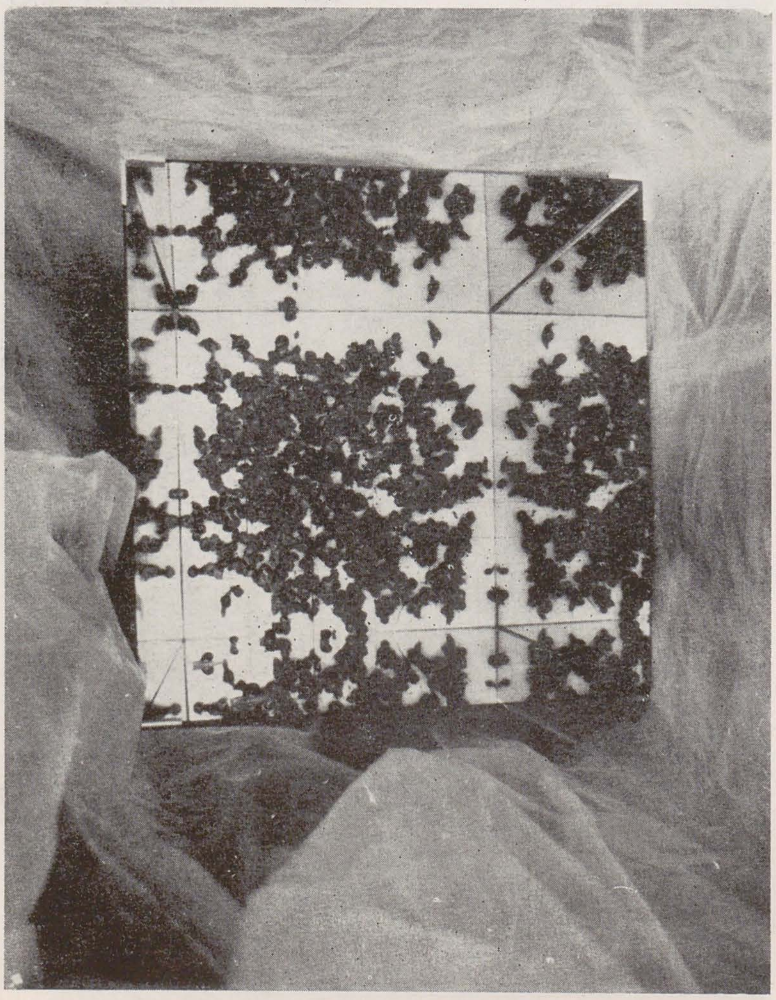
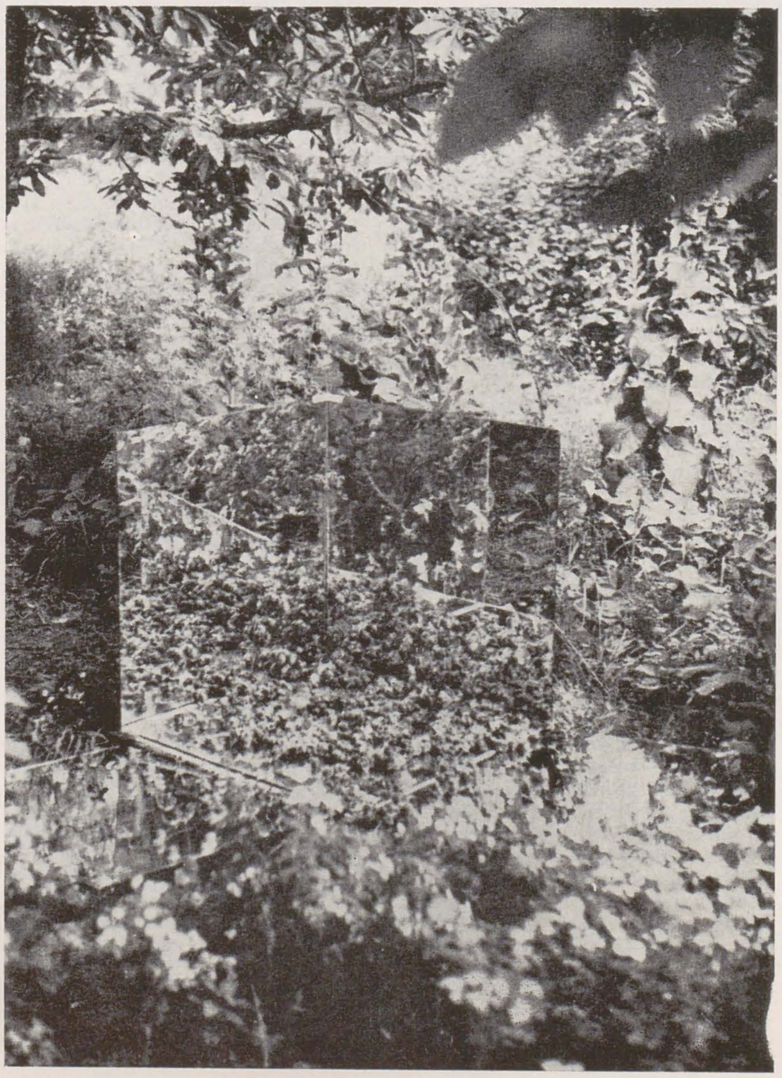
«Focul trăiește moartea pămîntului și aerul moartea focului; apa trăiește moartea aerului, pămîntul moartea apei. Moartea focului înseamnă nașterea aerului și moartea aerului este nașterea apei.»

«Pentru suflete, a deveni apă înseamnă moarte, iar pentru apă, înseamnă moarte a deveni pămînt. Apa ia totuși naștere din pămînt, iar sufletul din apă.» (Heraclit)

Situîndu-se cu înțelesul și crezul său artistic în imperiul heracliticei formule a curgerii totale și ireversibile a timpului și a lumii evenimențiale, Iosif Király practică o artă a situațiilor și a stărilor în care devine posibilă *trăirea totală a omului ca artă*. Nu obiectul expozabil, muzeal, produs al artizanalei științe de «a face», nici «urma» unui poces de creație mai vast și mai adînc decît poate în materie să încapă este produsul său artistic; sau într-un anume fel, da, *urma* e tot ce rămîne, dar nu pentru ea are loc spectacolul «creației», ci pentru trăirea lui ca atare, experierea tuturor mecanismelor existențiale declanșate și experimentate de autor pe viu. Ceea ce rămîne sînt, în majoritatea cazurilor, imagini-secvență prinzînd, în fugara clipă a contemplației, instantanee ale unei inconștiente grații cu care se integrează omul naturii create. Aceste imagini, singurul lucru despre care se poate apoi vorbi, invită la oricîte analize formale; ele pot fi modele de compoziții grafice, semne abstracte, sau un ciudat trompe l'œil, anamorfoze distrugînd realismul tectonic, angoasante clar-obscururi picturale, spații imposibile, sufocante, sau deschideri iluzorii într-un labirint bîntuit de morganatice făpturi, fragmente ale unor scenarii de rafinate torturi orientale sau de imaginar urmuzian. Ingeniozitatea sa rodește arborescent, neostenită de caducitatea frumuseților surprinse, de perisabilul oricărui lucru construit, omenesc, de vanitatea superbă de a transcrie imagini reflectate pe luciul fugace al apei. Mișcarea, transformarea, metamorfoza tuturor aspectelor vizibilului prin intermediul proiecțiilor și al reflectărilor succesive, cu transparențe și deformări, petrecute toate în spațiul aproape malefic al oglinzii, sînt expresia unei voite îndepărtări, o fugă parcă, de tot ce poate fi stabilefigiatic în lumea în care tot ce-i existent în materie e pieritor. Un spectacol al efemerului, al clipei hiperîncărcate de trăirea unicității ei. Experimentele saie sînt de-o mare varietate: artă ambientală, artă corporală, happening, performance, ecologism, land-art, mail-art, fotografie, grafică, machete neoconstructiviste, cinetism, . . . , dar cîteva teme persistă și sînt reluate sub diverse expresii; obsesiva *reflectare* multiplicînd lumea reală, studiul mișcării și îngemănarea luminii (focul) cu apa. Tema «oglinzii» pare a fi una din dramele sale, o creație cu dinadinsul făcută să-i tulbure meditația de Narcis grav, dar îndrăgostit vital de caleidoscopica frumusețe din firea naturii. El vede oglinzi posibile pretutindeni, torturînd melcii sau propria sa umbră, reflectînd în apă ochiul de cer. Tot ceea ce vede în jur e parcă reflectat de o macro-oglindă universală, în parte dotată și cu autonomia memoriei culturale și a unei forțe deformante. Mișcarea însăși, studiată după principii eleate, e o înseriere de staze ale nemișcării și un produs al iluziei; fiecare moment al ei poartă proiecția unui moment anterior, o consecuție ritmică de reflectări pe care privirea întîrzie să o perceapă, făcînd posibil firul continuu al filmicei reprezentări. Mirajul acesta e folosit și în experiențele cu lumini pe ape; efectul e miraculos și spectacular. Jocul elementelor transformă spațiul într-un tărîm oniric, degrănițuiește realul și irealul, dă drumul fantasmelor, schimbă pămîntul greu într-o feerie de raze. În general artistul lucrează cu tot ce e mai subtil, mai dinamic și mai volatil ca materie a lumii: substanța flăcării, calitatea lucioasă și de nestăpînit a apei, etericul apusului de soare, orizontul cîmpiei; vibrația, unduirea, ritmica luminoasă a razelor, liniile de forță ale energiilor, mișcarea imprevizibilă a micilor organisme animale. E un manifest pentru strania frumusețe de la limita materiei cu nemateria, dar un manifest cu valoare etică. Babelul și Antibabelul său corespund ca atitudine cu ceea ce scria într-un comentariu Origen: «. . . atunci s-au sălășuit acolo și s-au apucat să adune cărămizi, căutînd să unească cu cerul printr-un turn ceea ce nu poate fi nicicum unit și uneltind prin mijlocirea materiei împotriva a ceea ce-i material.» Clasificările și analizele devin greoaie în preajma unui asemenea tip de artă. Dacă n-ai trăit-o, purificîndu-te prin medievale autodafé-uri de tot ce e prejudecată și balast al habitudinilor ce-ți opacizează senzorialitatea vie și deschiderile de spontană mirare în fața lumii dintotdeauna a omului, nu-ți rămîne decît să-ți imaginezi că e un joc frumos și ingenios cu aparențele. Doar că acest joc poate deveni, în cazul artistului, viața însăși.

Lumini în mişcare, Timiş 1983, acţiune împreună cu Constantin Flodor, Marcel Breileanu, Doru Tulcan
Umbra, personai din apă, land art, 1986, împreună cu Călin Beloescu
Ambient, 1983, împreună cu Marcel Breileanu
« Performance » cu melci nr. 2, 1986 (împreună cu Călin Beloescu)

florin ciocâlteu

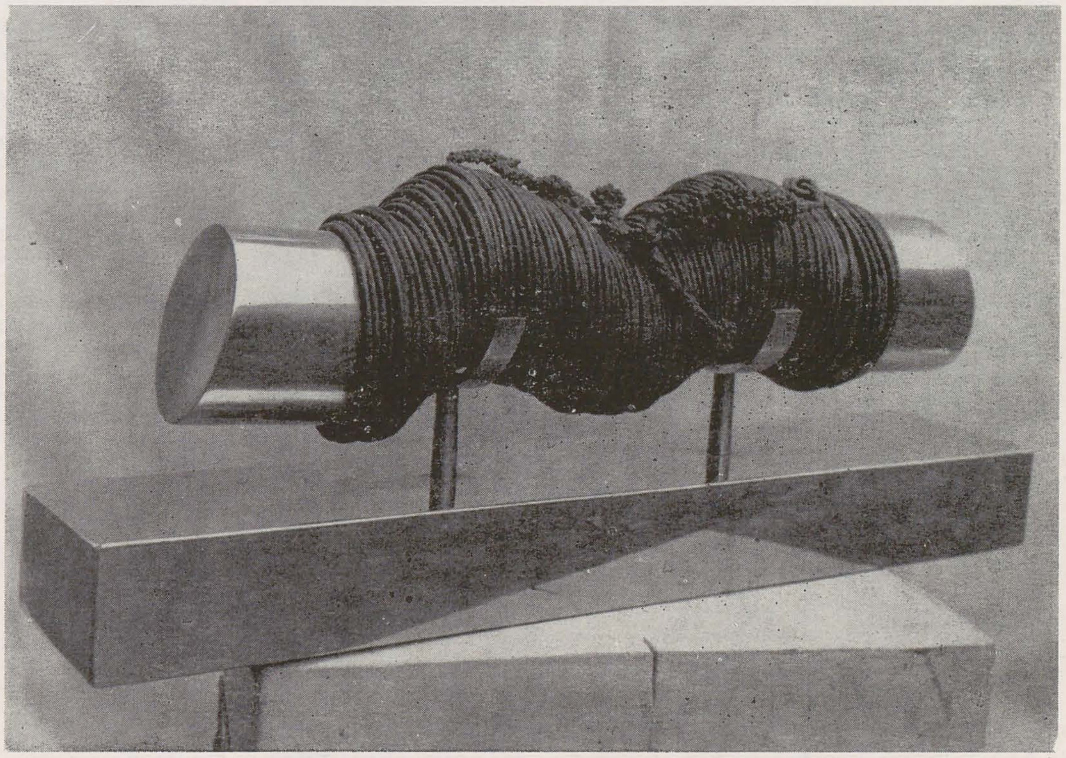
olga bușneag

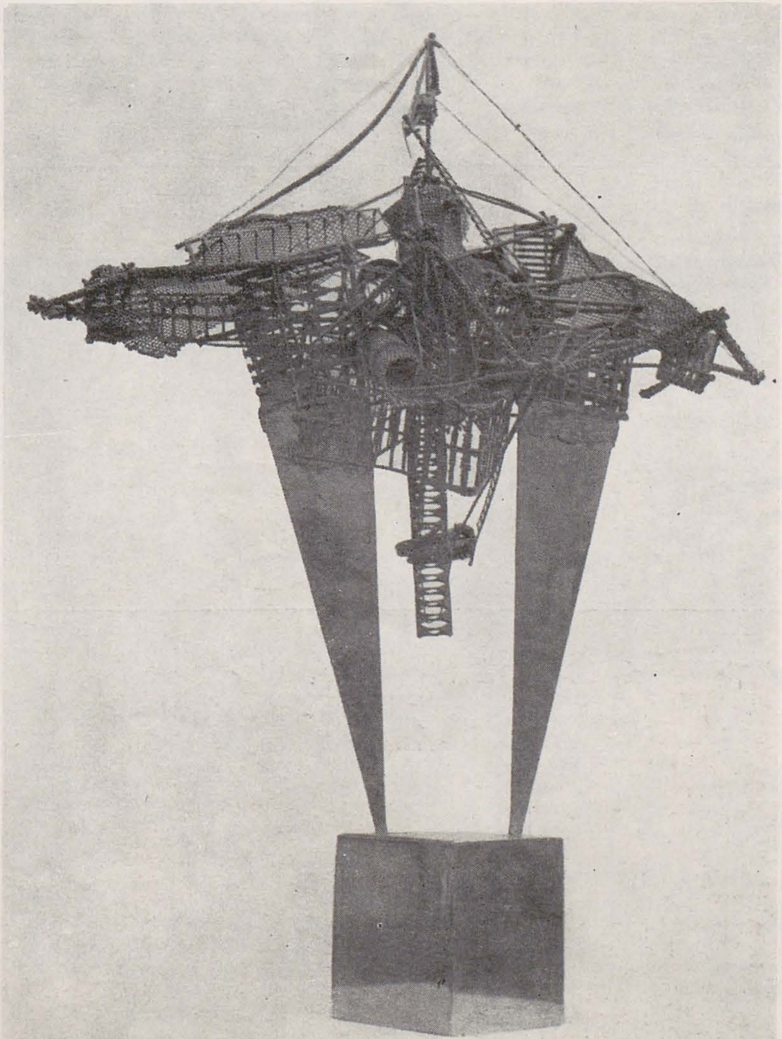
Unul din « orfevrierii » noștri de frunte, — ale cărui admirabile podoabe aveau un accent personal inconfundabil, — ne oferă acum o suită de obiecte, alt aspect al încordării sale cu metalul și al naturii sale imaginative. Aș situa creațiile recente în descendență suprarealist-dadaistă. La vremea lor, Man Ray, Marcel Duchamp, Kurt Schwiters, Max Ernst confecționaseră, recurgînd la asocieri polemice, obiecte prin care proclamau « metafizica banalității » și elogiul deșeului.

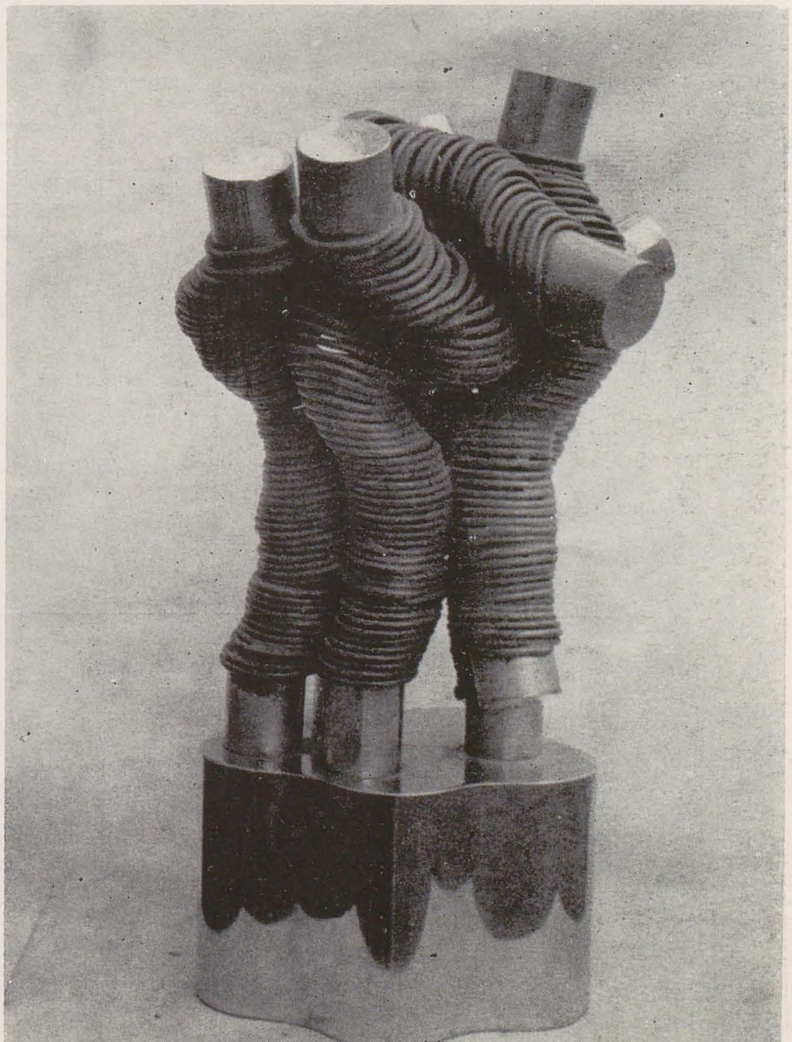
Deși fac și ele apel la valențele expresive ale deșeului, obiectele lui Florin Ciocâlteu se abat însă de la linia inaugurată de promotorii amintitelor direcții prin intenționalitate și printr-o uvrajare atentă a detaliului, care aparține « penchant-ului » său irepresibil de artist decorator. Recurgînd la tehnicile specifice metalului, artistul asamblează prin lipitură și sudură fragmente de tablă, de sîrmă, de rețea, urmărind permanent să pună în dialog materialele (inoxul luminos și cuprul nocturn), să contrasteze efectele de suprafață (neted și frămîntat) și stările materiei (forme cristalizate și aforme, soliditatea și fluiditatea).

Obiectul e configurat de un singur volum mai liniștit sau de proliferarea unor forme erodate și mărunte, ordonate în cadrul unei forme mari, forma-mamă. Motivul cel mai des reiterat îl indentificăm în draperie, draperie a cărei moliciune și suplețe textilă o îngheață uneori à la Chirico. Tema-pivot în jurul căreia gravitează construcțiile acestea enigmatice este aceea a tranzitoriului, a degradării și perisabilității materiei.

Structuri ambigue cu bogate trimiteri în ireal și fantastic, de o « răceală metafizică » uneori, noile producții ale lui Florin Ciocâlteu se definesc a fi impecabile piese de sculptură mică. De o largă deschidere semantică, ele evocă arhitecturi piranesiene, trasee labirintice sau lumile de clar-obscur din romanele lui Dickens (de un puternic efect sînt structurile reticulare care refac parcă atmosfera sumbră din « Marile speranțe »); alteori ele trimit la caravele naufragiate (năpădite de alge și microorganisme) sau la regnul anelidelor. Acestora, artistul le contrapune imagini contemporane, precum acele asamblaje ce refac structura unor agregate industriale, asamblaje de o percutantă monumentalitate (care așteaptă parcă să fie transpuse la o altă scară) sau acel obiect tubular convertit în materie vîscoasă, obiect comparabil unui Oldenburg. Cu unele excepții tonul acestor obiecte poetice, intens aluzive, care actualizează și remarcabilele potențialități ale unui sculptor disimulat, este liric și melancolic. Ele anunță în Florin Ciocâlteu un nou sculptor al metalului.







constantin petrașchievici

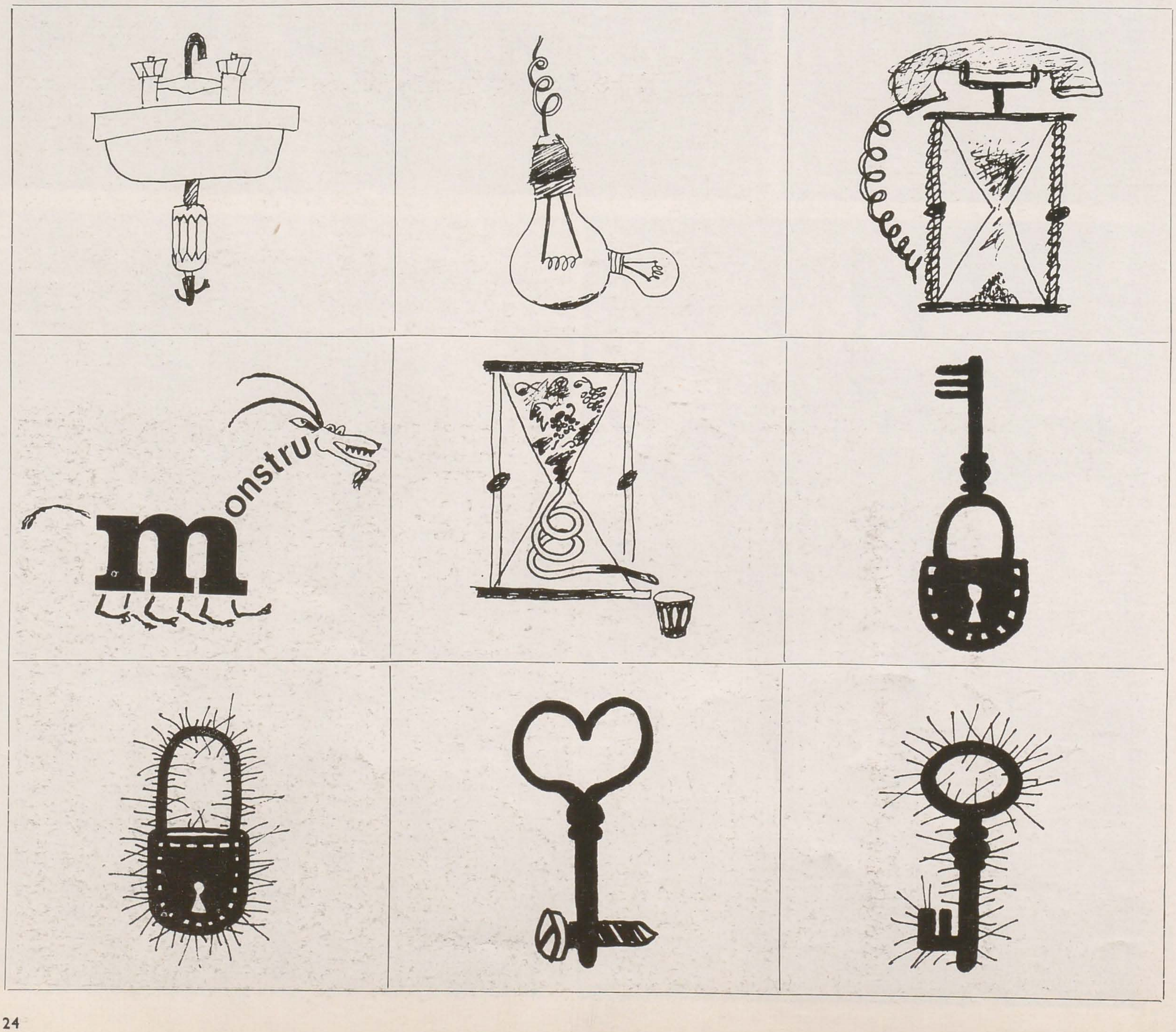
aurelia mocanu

«Astfel, dacă într-un tablou tai capul unei vaci, nota Chagall, dacă așez capul pe dos, dacă uneori am pictat chiar tablourile mele de-a-ndoaselea, n-am urmărit să fac literatură. Am făcut-o pentru a introduce în tabloul meu un șoc psihic, care e totdeauna determinat de metode plastice, cu alte cuvinte, o a patra dimensiune».

În searbăda mecanică a cotidianului, Constantin Petrașchievici operează cu un alibi perpetuu, cel al umorului, dereglarea normalității, introducînd o a patra dimensiune, un șoc al coincidențelor formale la obiecte imposibile logic, dar congruente imagistic. Imprevizibilul acestui «arlechin trismegist» este reglat pe cîteva coordonate. Petrașchievici nu poate fi «strîmb»-ironic, maladiv, anxios. În producțiile lui grafice sau textile (expresia sa artistică principală) mixte, miniaturizate, supradimensionate, ș.a.m.d., amuzamentul anormalității este blajin, ca la vechile spectacole de bîlci.

Acest artist «extravertit și jovial», «boem și frondeur», și-a «încercuit» un ambient de neconfundat dintr-o puzderie de ipostaze plastice ale insolitului. De altfel «circ» și «cerc» au o origine comună, fiind aproape sinonime și pentru cazul de față. Fără decadența opulentă a super-circului, Petrașchievici se instalează drept un scamator al regnului domestic. Contrariază stereotipiile de alcătuire și propune, dezinvolt, (cu plăcerea seriilor și permutărilor ludice) verosimilitatea unor aberații morfologice. Violează cu adaosuri-surpriză obiectele cu etanșietate inefabilă, propunînd mixtarea: clepsidră-telefon, clepsidră-teasc, clepsidră cu muște sau bec cu robinet/robinet cu bec, becul înmugurit cu beculeț etc. etc. Altoiul, în desenul umoristic al lui Petrașchievici vizează «terminalul» funcțional al obiectului. În seria cheilor, dinții de cheie devin, rînd pe rînd, baionetă, robinet, trompetă, roabă, creion, pînă la antropomorfizare. «Malformațiile», care rămîn în zona recunoașterii, suportabile «în familie», hilare iar nu teriomorfe, mai însumează cazuri de «intersectări siameze» sau inter-regn (ca în delicatele chei-cactuși), torsionări, înnodări sau pur și-simplu «membre moi» (cazul cheilor-vrej). «Terminalul insolit» plus ieșirea din proporție este formula operativă pentru seria rîșnițelor: rîșnița-moară; mosorul-rîșniță, creionul-rîșniță, omul-rîșniță. «Terminalul redundant» este ilustrat în seria trompetelor cu pîlnia dublată sau lipite de capătul pentru suflat. Seria robinetelor reia această metaforă a circuitului închis. Adaosul umoristic alunecă cel mai ades la Petrașchievici pe o sugestie pur grafică. Dozajul intruziunii este minim, iar coerența grafică suspendă o clipă obiectul în zona contrarietății logice, moment după care detenta umorului vine ca o răsplată și ca o complicitate. De pildă relieful ritmat vertical al sticlei de sifon se continuă în plan, printr-un gard, iar un ghem cu andrelele înfipte în el capătă o discretă crenguță cu frunză . . . Poanta de formulă verbală, jocul de cuvinte, de sinonimii trunchiate se poate ilustra în cîteva din desenele umoristice ale lui Petrașchievici: sifonul chiuvetei este pur-și-simplu un sifon întors, iar telescaunul este un scaun pauper racordat la cablu. În registrul poantei «livrești» notăm și umorul «letrist», mixtarea figurației cu litere. Din lecția umorului prin inadecvare semnalăm jocul cu scara de proporție, din care amintim excelenta asociație a curburii unui robinet cu avionul «Concorde», robinet însoțit de animația unei piste de aeroport, sau rulota trasă de un autoturism, constînd dintr-o colivie cu o pasăre gigantică.

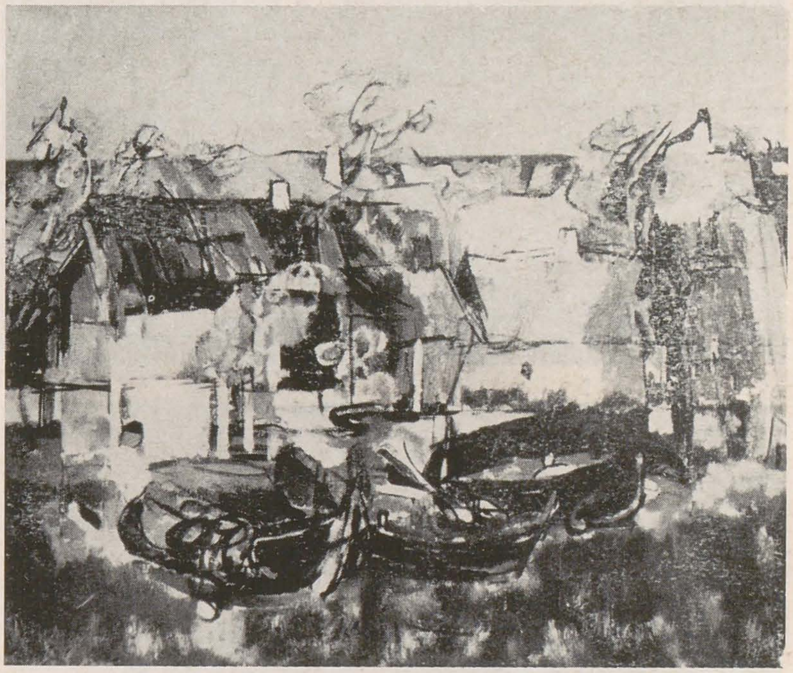
Verosimilitatea legăturilor neobișnuite jonglate în desenele lui Petrașchievici vine și din congruența lor grafică, cu un traseu fluent, egal instalat între minuție și crochiu. Ductul este cursiv, elocvent, slujind o inocență auto-clarificatoare pentru o posibilă lume «à rebours». Pe planul sintagmelor, articularea metaforică este scurtă, precisă, în doi timpi: familiaritatea recuzitei și falia absurdă. Iar în plan grafic umorismul constă în simplitatea care «joacă renghiul» în clipa imediat următoare recunoașterii.



sub semnul continuității

negoiță lăptoiu

PAUL SIMA: *Peisaj cu bărci*
GHIORGHI APOSTU: *Primăvara*
FESZT LADISLAU: *Variațiuni pe motiv solar*

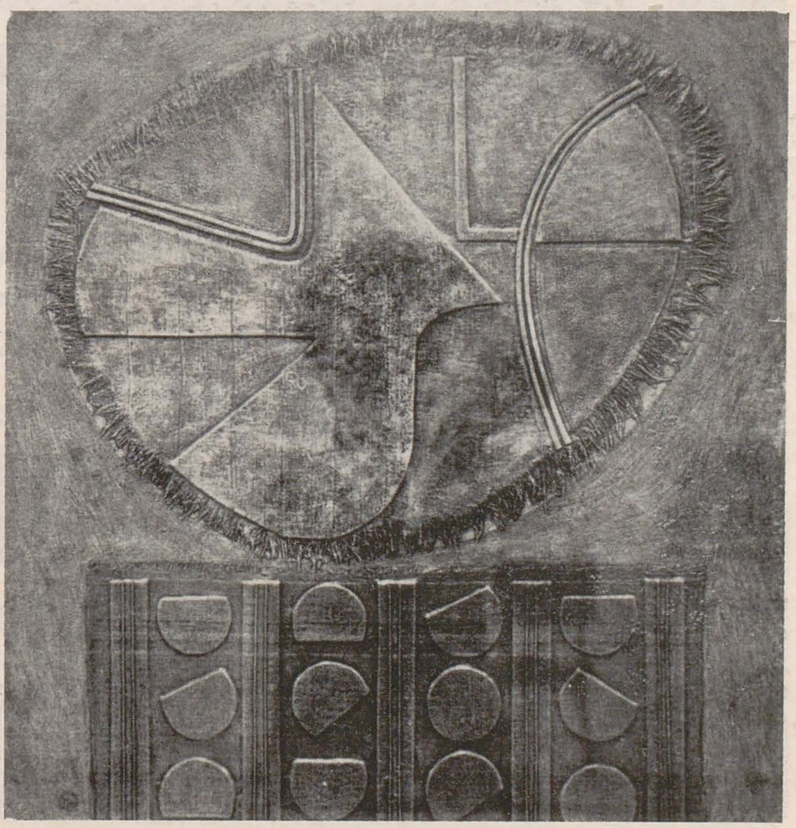


Aflată la cea de a treia ediție, expoziția anuală a cadrelor didactice de la Institutul de artă plastică și decorativă «Ion Andreescu» din Cluj-Napoca, deschisă în sălile Muzeului de artă, vine să argumenteze încă o dată generoasele disponibilități creatoare ale dascălilor destinați să desăvîrșească vocația artistică a noii generații de plasticieni. Între anul 1925, momentul constituirii primei școli cu profil academic în domeniul artelor frumoase în Transilvania (cu sediul la Cluj) și etapa actuală a instruirii există o strînsă și firească legătură, afirmată în sensul unei stimulative continuități spirituale. Exigența, competența profesională și evidenta orientare către modernitate a principiilor didactice efectuată de profesorii inițiatori: Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea, care și-au prelungit condiția profesorală și-n anii '50—'60 (acum asociați cu Abodi Nagy Béla, Iosif Bene, Emil Cornea, Petru Feier, precum și cu foștii lor elevi: Petre Abrudan, Maria Ciupe, Virgil Fulicea, Teodor Harșia, Andrei Kós, Alexandru Mohy, Eugen Szervátiusz sau Vetro Artur) aveau să-și păstreze ponderea cuvenită și-n preocupările actualilor îndrumători. Pe măsura scurgerii timpului, alți absolvenți — integrați inspirat cercului profesoral — au căpătat experiența, mobilitatea și competența solicitate de imperativele contemporane ale învățămîntului nostru artistic.

În cadrul Institutului clujean de artă ființează toate secțiile specifice unei instituții cu asemenea profil: pictură, grafică, textile, artă decorativă și design. Deși sînt astfel divizate încît să acopere necesitățile diverselor specializări, cadrele didactice s-au afirmat în majoritate ca pictori, domeniu către care manifestă acum atracție și graficieni cu notorietate ca Mircea Bălău și Ladislau Feszt, sau rafinata artistă decoratoare Voichița Căprariu. De asemenea Vasile Crișan și Leonid Elaș, de formație inițială textiliști, actualmente cadre de prestigiu ale secției în care s-au instruit, și-au definit particulare viziuni și stiluri în sfera picturii. Primul s-a impus viguros în conștiința realității noastre artistice prin ingenioasa configurare a vibrației spirituale specifice mitologiei populare românești (acum expunînd cinci pînze din ciclul *Vîlvă*), iar cel de al doilea dovedindu-se un sensibil interpret al luminozității caracteristice climatului românesc sau italic (*Peisaj din Lăzarea, Pe brațul Sulina, Veneția, Monument romanic*). Cele cinci pînze semnate de Paul Sima alcătuind un panou de referință în cadrul expoziției (*Iarnă la Năsăud, Peisaj cu bărci, Terase, Natură statică* și o compoziție inspirată de un fertil și frămîntat popas în Grecia) recomandă vitalitatea unui artist proteic, interesat și capabil să spiritualizeze materia, spațiul, realitățile invocate. Prezent tot cu cinci lucrări (*Bătălie, Munte, Flori* și două peisaje din *Deltă*) pictorul Mircea Vremir se dovedește același temperament plin de tensiune și ardență, ajungînd la sugestive sinteze cromatice, cu proaspete revărsări de verde și portocaliu interferate cu muzicale pasaje de albastru către griul perlat. Ghiorghi Apostu în *Compoziție, Hibernală* și *Primăvară*, asemenea lui Teodor Botiș în *Spațiu carpatin, Flori roșii, Peisaj de primăvară, Dealuri*, prelungesc subtil în contemporaneitate ecourile pline de vrajă ale eposului popular, iar Doina Hordovan-Ciato și Victor Ciato dau expresie unor poetice reverberații, evocate cu sete de nemărginire și absolut, lucrări născute ca urmare a unei documentări în Deltă (*Calica I—IV* și *Insula Popina I—III*). În peisajele și naturile statice pictate cu simț pentru nuanță și atmosferă de către Mircea Bălău, Voichița Căprariu, Irina Gradea și Valer Vasilescu surprindem fecundele disponibilități lirice ale sensibilității, pentru ca în compunerile lui Ladislau Feszt (*Variațiuni pe motiv solar*) și Corneliu Ailincăi, artist cultivat, dotat și cu o remarcabilă vocație teoretică (*Arhitectură, Natură statică*) să desprindem acuzata propensiune către transpunerea metaforică și simbol. Sobru, adînc interiorizat *Autoportretul* lui Emil Băcilă, iar cele trei pînze pictate de Veress Pal (*Folclorică, Pin, Peisaj*) mărturisesc o mai clară coeziune între pornirile imaginative și modalitățile formale.

În sfera graficii figurau două sugestive afișe — cu tentă omagială — semnate de Mircea Bălău și Ioachim Nica, o compoziție în tehnică mixtă (*Ritm cotidian*) în care Ion Horvath Bugnariu provoacă o metamorfozare a naturii sub impulsul unor convulsionate trăiri interioare; o tensionată evocare în linogravură a unui moment nocturn de către Mircea Bălău și trei desene în tuș (*File de istorie I—III*) lapidare, de o maximă concentrare a ductului și expresiei, aparținînd lui Florin Maxa.

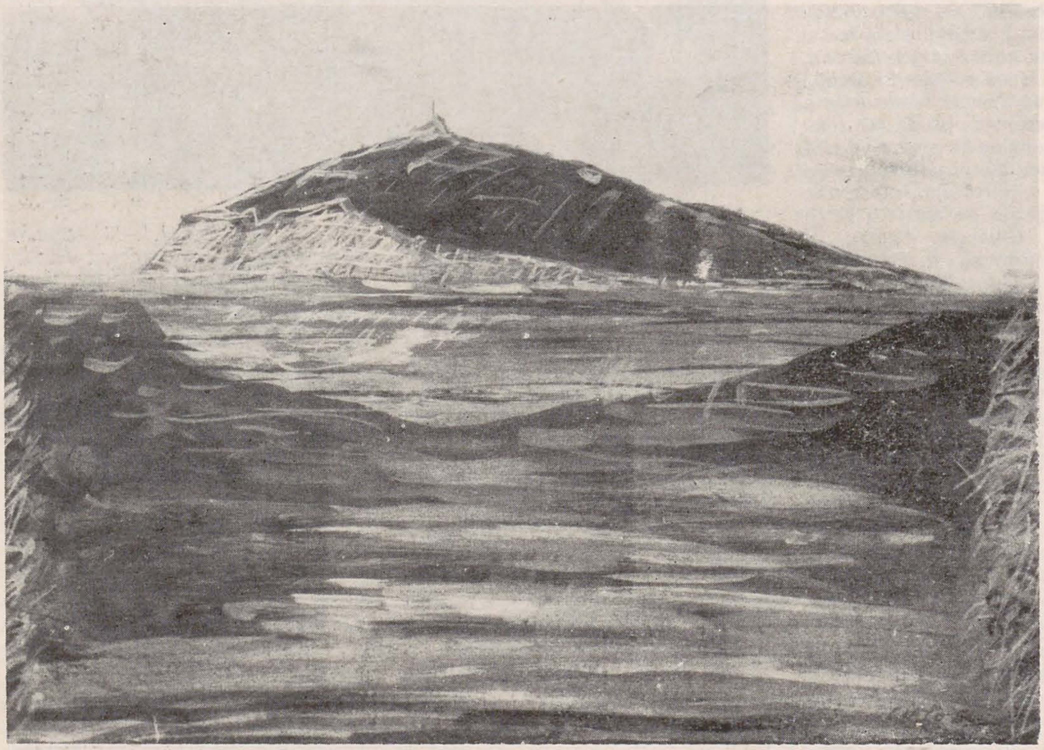
Rămas singur reprezentant al sculpturii prin curioasa absență a lui Andrei Szederjessi, Eugen Gocan ni se înfățișează același artist complex, mînuind cu abilitate tehnicii diverse (modelat, cioplit), preocupat — dincolo de sugestivitatea limbajului abreviat, sintetic — și de finalitatea umanistă a mesajului (*Tineri* și *Nud*, lemn; *Compoziție, Maternitate* și *Nud*, metal). Tapiseria are în Raveca Brînzaș o rafinată interpretă a tonalităților discrete de ocruri și alburi catifelate compunînd în registre forme și ritmuri de nobilă rezonanță, semn al unei admirabile capacități de transfigurare a vibrației argumentelor natu-

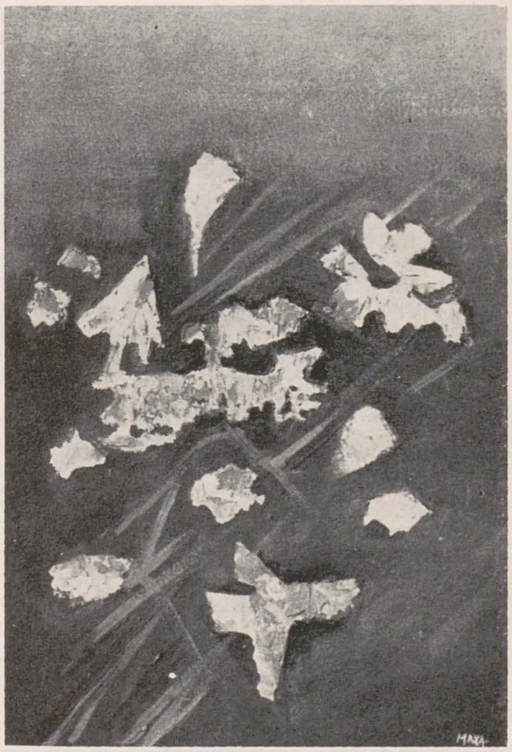


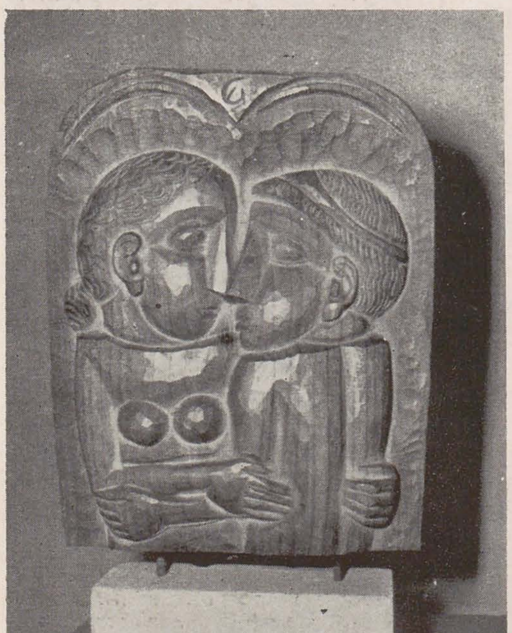
MIRCEA VREMIR: Peisaj în deltă
VICTOR CIATO: Insula Popina II
FLORIN MAXA: Flori
EUGEN GOCAN: Tineri
IOAN HORVATH BUGNARIU: Imagini cotidiene

rale *(Tril, Florală, Ghirlandă)*. Ca efect al unui solid profesionalism se desprind și cele două proiecte de organizare ambientală a Pieții Mărăști din Cluj-Napoca, concepute de arhitectul Virgil Salvanu, amplul panou de ceramică *Atelier*, cu funcție monumentală, opera lui Vasile Ciolpan, precum și cele două piese în sticlă *(Vas cu flori* și *Scrumieră)* create de Vasile Egri.

În finalul acestor succinte considerații asupra unor manifestări expoziționale de major interes cultural ne exprimăm convingerea că cercul profesoral al Institutului de artă din Cluj-Napoca va contribui edificator la prelungirea în timp a tradiției învățămîntului artistic românesc, apreciat pentru viguroasa și fertila interferare a vocației didactice cu cea creatoare.







jurnalul galeriilor

theodor redlow

angela tomaselli (căminul artei, etaj)

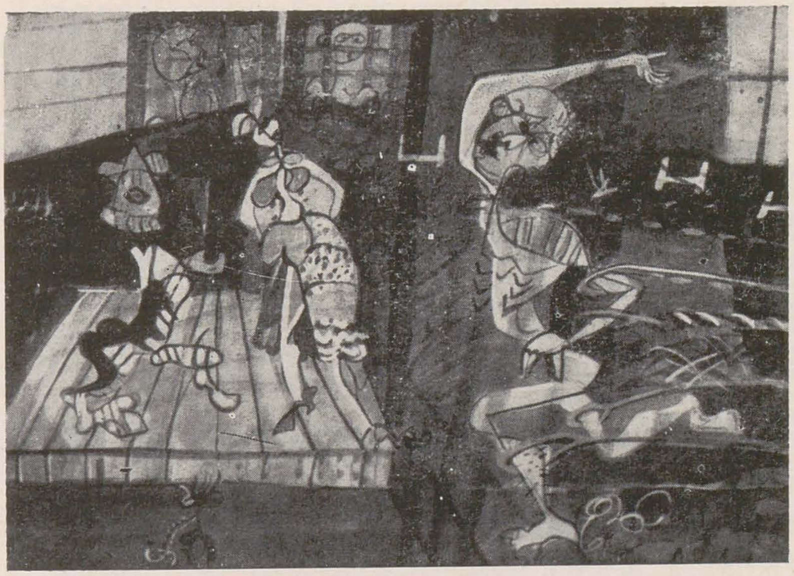
Realizate în tehnică mixtă (tempera, guașă, ulei), compozițiile aluziv referențiale ale pictoriței din Galați dezvoltă un grafism liric și fabulatoriu, într-o ambianță de griuri colorate și tente rupte, nu mai puțin încărcate poetic. Lucrări precum « Tiptil spre albastru », « Uvedenrode », « Microclimat », « Arta conversației », « Carnaval », « Lumini freatice », « Cumpăna izvoarelor » (titluri sugestive și incitante, formulate probabil la sfîrșitul pictării, ca aproximări de conotații posibile, și nu alese ca temă poetic-figurală de ilustrat) se situează într-o zonă stilistică de interferență între expresionismul ironic, surrealismul candid și abstracția lirică — o zonă în care atît preconcepția cît și construcția nu pot opune rezistență unei nevoi de exprimare directă, liberă, spontană. Așa se face că imaginile ei — de multe ori complicate sintactic și încifrate semantic — apar privitorului ca și cum ar fi fost lesne configurate, într-o « spunere » cursivă, fără poticniri sau crispări, ceea ce nu diminuează însă tensiunile expresiei plastice, ci le interiorizează doar, subordonîndu-le unei generozități de largă și cordială cuprindere, în care am putea distinge o trăsătură tipică a feminității. Melodicitatea liniei, tempo-ul cînd lent, cînd alert al curbelor, gîndirea vectorială mai mult decît tectonică a traseelor și neregularitatea ritmului lor grafic dau tensiune și dinamism unor ambianțe picturale altminteri calme și care-și ascund anxietățile printre tonuri de verde surd, galben stins, brunuri tulburi și negru catifelat. După cum nota cu un alt prilej Mihai Drișcu, pictorița realizează « combinații imaginare (dal di dentro al di fuori) a căror muzicalitate vizează categoria minunatului ». Într-adevăr, Angela Tomaselli cultivă dezinvolt o *poetică a fabulosului*, alăturînd insolit elemente ale teluricului, floralului, bestiarului și ale umanului grotesc, sau permițînd stranii metamorfoze între aceste categorii. Din punct de vedere dispozițional, melancolia interferează cu spiritul ludic, sporind de fiecare dată ambiguitatea imaginii prin ceea ce s-ar putea numi — folosind titlul uneia din lucrările artistei — « întâinuire ».

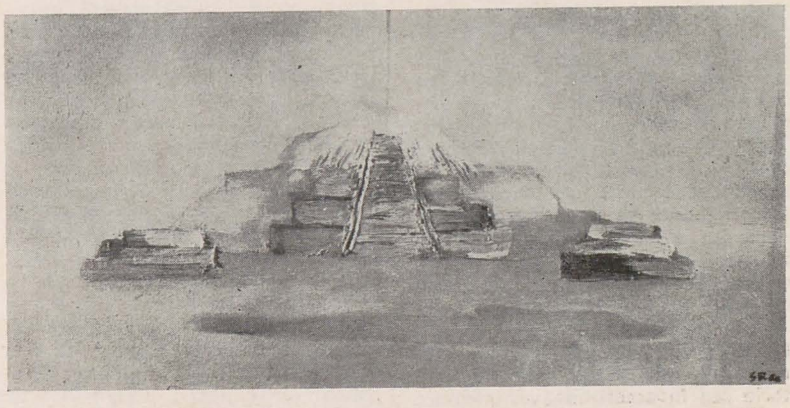
sică rusescu (simeza)

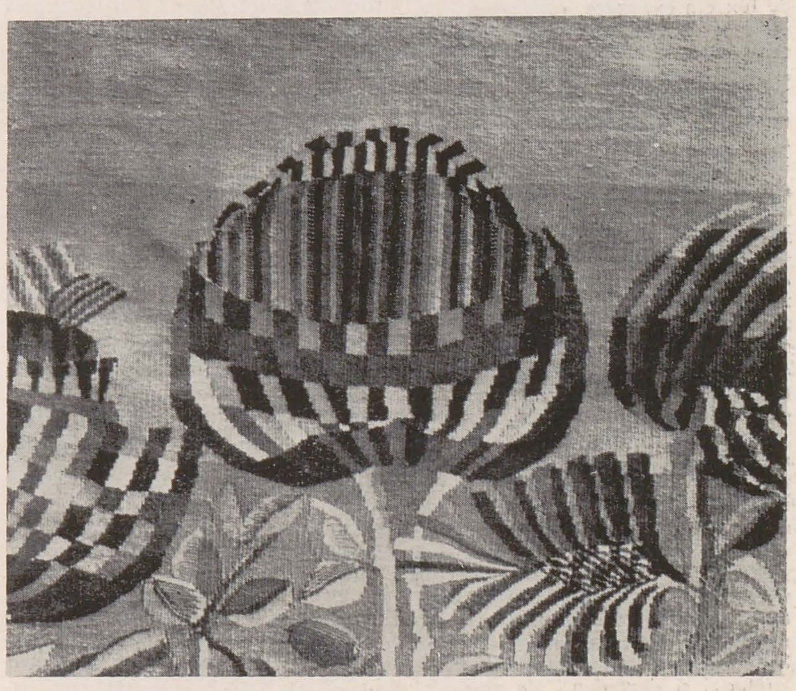
Pictura cunoscutului scenograf al Teatrului Nottara păstrează unele legături cu artele spectacolului prin faptul că ea cultivă credibilitatea și sugestivitatea, ceea ce îi conferă o mare putere de impresionare directă a spectatorului. Acesta se simte fără doar și poate convins de imaginile pictorului, indiferent dacă ele decurg dintr-un proces al observării sau dintr-unul al rememorării. Avem de a face, așadar, cu o simplitate eficientă a comunicării, bazată pe sintetismul mijloacelor de reprezentare picturală și pe siguranța dozării accentelor, chiar dacă starea ce se vrea transmisă este una de perplexitate în fața misterului. Intitulîndu-și ciclurile de lucrări « Anotimpurile piramidelor », « Longevitatea amintirilor » și « Peisaje posibile », Sică Rusescu înlesnește și mai mult accesibilitatea configurărilor sale memorial-proiective. El restituie misterioasele imagini (pe care le-a văzut sau pe care și le-a închipuit) în opacitatea de nepătruns a primei lor apariții, sustrase descifrării și înțelegerii, și totuși se poate bucura de a fi un pictor pe deplin înțeles de iubitorii operei sale, căci din această restituire este exclusă orice sofisticare ce ar fi putut rezulta din eforturi cognitive sau reverii conștientizate, care să fi precedat actul simplu al pictării. Fie că își aduce aminte de gigantismul calm și solemn al monumentelor arhitecturii mayașe, fie că realcătuiește imaginea unui loc sau a unui obiect care i-ar fi putut pricinui cîndva un moment de revelație, fie că pictează pur și simplu motivul pe care-l are în fața ochilor, Sică Rusescu nu pare să aibă ezitări și neliniști, ci merge întotdeauna drept la țintă, asigurîndu-și efectul maxim pe care datele de pornire îl făceau previzibil. Somptuoasele penumbre ale unei atmosfere crepusculare, nutrite pictural de culori profunde și stinse, dar saturate, împacă altitudinea meditativă cu apetitul de cuprindere al unei pronunțate senzualități, ceea ce face ca interogațiile artistului în fața Piramidei Soarelui de la Teotihuacan (« o carte scrisă într-o limbă necunoscută », imagine mitică a unui « univers unde cerul nu a fost privit niciodată ca boltă, ci ca un munte pe care soarele urcă și coboară mereu » — scrie în catalog Darie Novăceanu) să nu-l înstrăineze pe privitor de intimitatea tihnită pe care i-o poate oferi, în fiecare seară, fotoliul său preferat. Și totuși, răsfrîngerea pe cer, ca o fantasmă geometrizată, a piramidei trădează un început de neliniște, ca și cum n-am mai putea fi siguri de ceea ce a fost și de ceea ce va fi.

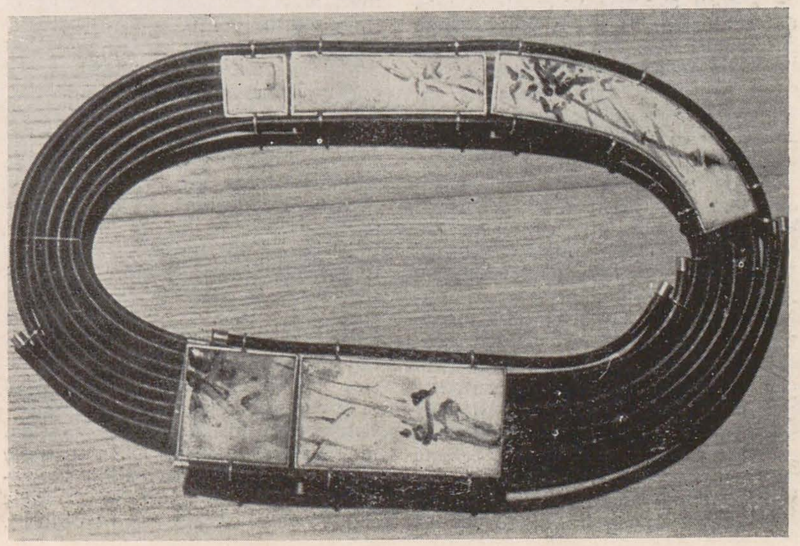
aurelia coșug pomponiu (galateea)

Prima expoziție personală de tapiserie a acestei artiste decoratoare pe care am mai remarcat-o în anii trecuți — prin veselia optică a ritmurilor și a cromaticii, în cîte o compoziție cu care participă la saloane — denotă o îndrăzneață decizie în ce privește stăpînirea tehnicii haute-lisse și dezvoltarea unor ordonanțe decorative inspirate din stilizările artei populare și, în același timp, o oarecare indecizie, firească începutului de drum, în ce privește opțiunea stilistică între figurarea comod stilizată, ornamentica pură și abstracția liberă. Scriind, colegial, despre cea care a lucrat o vreme ca restaurator al vechilor scoarțe la Muzeul Satului și de Artă Populară, Anca Vasiliu remarcă un contact nu imitativ, ci « de intimitate, de pătrundere structurală și formativă » în lumea țesăturilor tradiționale românești — sursă de inspirație valorificată de artistă inteligent, în slujba unor metafore plastice elaborate și a exprimării de sine printr-o ritmică alertă a înscrierii motivelor în plan, prin « îndrăzneala vitalistă și exuberantă a culorilor ». Temele Aureliei Coșug Pomponiu sînt *creșterea*, *ecloziunea*, *ascensiunea* și *amplificarea*, observate în natura vegetală, precum și în repertoriul curent de motive al artelor textile. Organizarea compozițiilor prin mănunchiuri de trasee curbe ample, ușor de parcurs cu privirea și mărunțirea fîșiilor astfel obținute într-o multitudine de elemente geometrice simple, repetate sau alternate în serii, dau dispunerilor decorative o cadență cu









ANGELA TOMASELLI:
SICĂ RUSESCU
AURELIA COȘUG POMPONIU
ROLANDO NEGOIȚĂ

atît mai vioaie cu cît și culorile sînt net diferențiate, saturate și uneori chiar stridente, echilibrate însă prin contraponderare, după principiul complementarității. Lucrurile par să se încurce însă cînd artista include în compoziții și elemente figurale antropomorfe, stilizate tot după tiparul floral, dar care nu ajung să se integreze în profuziunea disciplinată a ornamentelor născute din țesătură, ci mai de grabă vin să le contrarieze, amplasarea și proporționarea lor nemaifiind în acord cu unitatea de ritm a tratării planului. De notat, ca un posibil indiciu de originalitate, fantele create uneori în acest plan, cînd se renunță la coaserea laolaltă a fîșiilor tapiseriei, ceea ce accentuează prin tactilitate impresia optică de alert, sacadat, vesel.

email (căminul artei, parter)

Expoziția — o premieră în țară — atestă capacitatea unor creatori entuziaști, harnici și solidari — prezenți periodic în fața publicului prin expoziții de grup de plastică mică, artă a metalului și bijuterie — de a lua în stăpînire o tehnică dificilă, pretențioasă, de vechi prestigiu tradițional și de a o valorifica original, urmărind deopotrivă excelența meșteșugului și încorporarea unei gîndiri plastice adîncite, aptă să deschidă acces, în unele lucrări, spre o expresie implicit poetică, dincolo de sfera decorativului de agrement. Interesant este însă că tocmai intenția de agrementare și împodobire, slujită cu sensibilitate și cu mijloace avansat profesioniste, în cele cîteva piese de bijuterie sau în accesoriile vestimentare de lux din expoziție, este aceea care conduce la reușite artistice majore, care asociază adecvarea funcțională și rafinamentul execuției cu un croi insolit al formelor și cu o ingenioasă învecinare a materialelor, fără ca acestea să devină în mod gratuit bătătoare la ochi. Am în vedere, în primul rînd, cingătorile din piele efilată și plăci emailate, ornamentate japonizant, ale lui *Rolando Negoiță*, dar și grațioasele pandantive ale lui *Marian Nacu*, inspirate din lumea zburătoarelor mici. O altă opțiune stilistică și tehnică este aceea care se vădește în panourile semnate de *Aurel Ierulescu* și *Nicolae Adam*: ei realizează mici tablouri în email, cu o picturalitate fluid difuză, de tipul abstracțiilor lirice cu reminescențe impresioniste, de o rară bogăție a tonurilor întrepătrunse, rezultate din repetatele aplicări ale pulberii de sticlă colorată și din procesul arderilor multiple la care este supusă piesa. Mai complicate vizual precum și tactil, mi se par a fi încercările lui *Dumitru Rădulescu* de a compune elemente de relief adunate de prin băile galvanice, cărora somptuoasele străluciri și degradeuri ale emailului le absorb expresia volumetrică pînă la confuzie. Inscrierea unor figuri tridimensionale, în raport cu un plan-suport de bogată nuanțare cromatică este și preocuparea lui *Ion Mițurcă*, dar în cazul său confuzia este evitată, căci cele două modalități se potențează complementar și se subordonează unei simplități compoziționale menite să asigure pregnanța lucrării. De inspirație vag simbolistă, căutările lui *Nicolae Moldoveanu* asociază discret melancolia și umorul în meditații poetice pe tema timpului, fie oprit, fie în curgere inexorabilă; tensiunea, născută din proporționarea figurilor și din contrastul tonal, este în măsură să confere importanță plastică unor lucrări mici și, la prima vedere, ilustrative. O monumentalizare a gracilului, de astă dată în expresie tridimensională realizează *Mircea Enache*, ale cărui compoziții sînt de admirat și deopotrivă de mînuit, în timp ce *Costel Badea* — neobosit experimentator de tehnici — reușește să valorifice cu putere de convingere potențialul expresiv al metalului și al emailului, pînă la configurarea de simboluri plastice pregnante ale solarității. De reținut, de asemenea, contribuțiile lui *Bogdan Hojbotă*, *Gheorghe Pavel* și *Leon Craioveanu*, ca și faptul că doi dintre expozanți, Nicolae Moldoveanu și Dumitru Rădulescu s-au făcut remarcați și cu prilejul unor importante confruntări internaționale ale genului, cum sînt cele de la Coburg și Limoges.

expoziție de grup (eforie)

Acest grupaj de lucrări — realizate de cîțiva dintre tinerii de curînd intrați, odată cu încheierea perioadei studiilor, în cîmpul activității artistice profesioniste — impune cel puțin două nume, care s-ar putea dovedi importante. În același timp, expoziția atestă modul în care cunoștințele tehnice și de cultură plastică, asimilate în școală, încep să se configureze în sinteze cu implicare personală, apreciabile prin coerența lăuntrică pe care o manifestă, înaintea oricăror veleități de afirmare pronunțat originală sau de aderare la vreuna din tendințele artistice ale momentului. Am remarcat, cu precădere, intensitatea expresionismului abstract — acut și necomplezent — al pictorului *Andor Kőmives*, ale cărui compoziții dovedesc o surprinzătoare capacitate de a lua în stăpînire haoticul și de a-i impune o coeziune cerută de necesitatea interioară. El reușește să facă semnificant dinamismul pluridirecțional al unor figuri imaginare, de sorginte subconștientă și cu puternică încărcătură simbolică: însemne de vîrtej, implîntare sau smulgere, care trădează o asumare curajoasă a fondului anxios și, totodată, o voință de exorcizare. Tentele rupte, suferinde, noptatice convin acestei imagistici nefamiliare, iar ritmicitatea neregulată a gestului pictării distribuie într-o ordine vie tensiunile suprafeței. Mai puțin relevante sînt lucrările *Floricăi Prevenda*, care practică și ea o abstracție laxă, non-geometrică, mulțumindu-se însă cu informalizarea fără nerv a elementelor de natură moartă sau de peisaj pe care le repetă cu monotonie, pentru a umple suprafața cu un fel de ornamentică egal tensionată. Cromatica surdă, obscură ar trebui să dea gravitate acestei picturi, dar felul în care e distribuită nu reușește decît să-i accentueze egalitățile.
Dintre cei doi sculptori, prezența cea mai autoritară o impune *Alexandru Grosu*. Sculpturile sale în lemn (și — aș spune — despre lemn) trădează o înclinație spre primitivitatea rustică a cioplirii aspre și a articulărilor tectonice de elemente, ale căror îmbinări ar putea sluji și unei funcționalități practic-tehnologice, pierdute în timp. Funcția poetică a acestei plastici a volumelor ce își exhibă nuditatea brută, încununînd-o uneori prin arcuiri de un monumentalism elementar, rezultă din aplicarea echilibrată a unor principii de lucru complementare, cum ar fi tăietura dreaptă și boltirea sau încovoierea, precum și din buna dozare a înrudirilor și a contrarierilor de formă.
Celălalt sculptor, *Iulian Olariu*, primitivizează și el, dar nu în sens constructiv, ci prin trimiteri la un repertoriu exotic și arhaic, la uitate rituri de moarte și resurecție ale unei umanități primordiale. Caracterul misterios încifrat al lucrărilor sale mi se pare cam forțat, iar expresia lor volumetrică nu îndeajuns de limpede.
În domeniul graficii, *Iulian Atanasiu* cultivă insolitul vecinătăților și imaginile disparate, descriind trudnic chipuri cu o semantică voit obscură, de o stranietate căutată. Mai puțin laborioase, desenele *Alinei Roșca* își dovedesc însă, prin bogata și sensibila lor detaliere liniară, capacitatea de a capta cu mijloace precise stările poetice vagi; ilustrațiile ei la poeme de Marin Sorescu se bizuie pe contopiri și lichefieri de forme, pe transformarea în fantasme a imaginilor familiare.
Afișele scenografului *Dan Manoliu* sînt de un grafism ilustrativ destul de plat, în schimb asamblajele sale de tip «retro» au farmec, tocmai prin eleganța vlăguită și rafinamentul vetust al fragmentelor de țesături, tipărituri sau fotografii, ascunse în spatele unor oglinzi degradate. Designerul *Sorin Papa* arată că știe să folosească pielea în mod sobru și funcțional, greșind poate doar în privința aplicațiilor metalice, care nu se știe dacă sînt cu adevărat prețioase sau numai bătătoare la ochi, iar ceramista *Liliana Tache* exagerează cu policromia și cu accidentările de volum, părînd a fi stăpînită încă de pornirea tinerească de a vrea să arăți, într-un singur obiect, tot ce știi. Piesele ei de ceramică sînt însă — pe de altă parte — și singurele componente ale expoziției care exprimă vioiciune și poftă de viață.

petru-alexandru galai (orizont, «atelier 35»)

Forările în subconștientul propriu și în inconștientul colectiv, precum și într-un muzeu imaginar dominat de întruchipări grotești ale bestiarului și de horror vacui, alimentează prolificitatea figurativă a acestei sculpturi, în preajma căreia te simți dezbinat între repulsie și atracție. E ca și cum ai fi călcat din neatenție pe un mușuroi, din care încep să mișune, nenumărate, vietățile. Numai că mușuroiul este el însuși o vietate mai mare, un personaj văzut ca un fel de Cronos care nu-și mai devoră, ci își zămislește pruncii; sau poate un Zeus, ale cărui dureri dinăuntrul țestei se potolesc după ce trupul i-a plesnit, lăsînd să iasă la lumină, din rodnicia șalelor sale vlăguite, o sumedenie de zeișori ce se vor înhăma la același car alegoric, în același cortegiu bahic, aflat în irepresibilă înaintare. Bazată pe intenția de fabulație, dar și pe impulsurile necontrolate ale inspirației, sculptura lui Galai nu ține seama de convenții și canoane, ignoră criteriile frumoasei compuneri sintetice, pentru a se lăsa în voia frenezieì modelajului plăsmuitor. Uluitoare, *credibilitatea* acestui modelaj, din care rezultă o expresie promiscuă și impură, în măsură să-l țintuiască locului pe spectatorul zăpăcit de atîta abjecție, laolaltă cu atîta putere de seducție! Pe de o parte, tegumente solzoase, țesuturi jupuite, colcăială și putrefacție, iar pe de alta, nu știu ce veche, sănătoasă înțelepciune a acestor omuleți zbîrciți, burduhănoși, diformi, cu țestele țuguiate și cu bărbi prelungi, ațintite interogativ înainte. Androizii lui Galai, întotdeauna masculi (sau, poate, hermafrodiți) clocesc idei și vise al căror tîlc ne scapă. *Naturalitatea benefică, zămislirea perpetuă* și *înaintarea de neoprit* sînt conotații posibile pentru vitalismul sculpturii sale luxuriante, baroce și care își ascunde gravitatea de mesaj sub aparența de joacă liberă a modelajului descriptiv și povestitor.

nicolae macovei

bob nicolescu (eforie)

O expoziție de scenografie trimite de obicei la spectacol, la acel spațiu sacru și estetic în care se petrece ori se confruntă viața omului cu sine și cu ceilalți. Este un spațiu «natural» și totuși artificial-funcțional subordonat și exterior ființei, dar atît de impregnat de ea, încît o reprezintă. Asta în mod normal. Se poate însă și altfel. Și aceasta nu ca ceva anormal, ci ca moment de excepție. Excepția provenită din simbioza, din conlucrarea a două viziuni care, aparent foarte apropiate, sînt în realitate de neconfundat: scenografia și pictura. Și fără nici o intenție de minimalizare, cred că în această «balanță a justiției» talerul cel mai greu ține nu de scenografie ci de mijloacele specifice picturii. Pentru că în expoziția de scenografie a lui Bob Nicolescu din sala Eforie din capitală avem de-a face cu un pictor care se folosește de scenografie cum se folosește de pildă un regizor de actori. Creează un univers artistic unitar ce se povestește și se descătușează astfel de propria-i tensiune existențială. Lipsa aproape totală a culorii ori folosirea ei cu o sobrietate de grafician în aqua-forte nu poate duce în eroare. Ca de altfel nici faptul că tablourile, în mare majoritate, reprezintă locuri în care se desfășoară, s-a desfășurat ori se va desfășura trama ființei. Ele sînt obiecte artistice în sine și chiar dacă se influențează unele pe altele au în același timp o remarcabilă individualitate. De asemenea este remarcabilă, chiar de-a dreptul spectaculoasă, capacitatea lui Bob Nicolescu de a modela gîndurile lui artistice într-un spațiu dincolo de care nu mai există decît neantul. Aici, în fața ochilor noștri, ni se propune să percepem structura fulgurantă de nerostit a vieții și răcoarea goală a neființei, caricatura chipului uman ca și frumusețea lui cel mai adesea invizibilă, dar întotdeauna bănuită, tragicul și destrămarea, perisabilul și poezia, spaima dar și efortul continuu de a fi stăpînul ei. În încăperi, sub acoperișuri și în subsoluri, în osatura zidurilor, în săli majestuoase, ca peste tot de altfel, lumina pare a avea o funcție mai mult metafizică. Dincolo de schelăria impresionistă a destinului rămîne ceva pur, ceva de nerostit încă, ceva inepuizabil care salvează.
Chiar atunci cînd omul lipsește de pe un deal cu trei arbori zburliți de vînt, duhul lui zbuciumat de paradoxe bîntuie în căutarea, în construirea propriului adevăr. Duelul se dă între noi. Casele, celulele, gările, cetățile, cupolele, străzile nu sînt altceva decît oglinzi paralele în care sentimentele noastre se amplifică pînă la paroxism. Ne privim. Ne înțelegem și nu ne înțelegem în același timp. Dincolo de «scenografia» singurătății noastre, dincolo de craniile masiv acoperite cu căști de protecție și împotriva tuturor tensiunilor distructive, dincolo de continuul galop prin zigzagurile terenurilor, nu descoperim decît unul și același lucru: propria noastră biată existență.
Este aici o anumită măreție, un tragism autentic care dă unor lucrări ale lui Bob Nicolescu un aer monumental în pofida dimensiunilor, care eliberează. Și aceasta este valabil chiar pentru «un bun de consum» cum ar fi considerat afișul de film ori de teatru, afișe pe care le creează cu aceeași severitate a mijloacelor de expresie, cu aceeași «încrîncenare» artistică ca și pictura.
Bob Nicolescu este un artist matur, care folosindu-se de sugestiile «cadrului» scenografic își pune întreaga experiență și rafinament, întreaga luciditate în folosul exprimării inexprimabilului, în folosul descifrării indescifrabilului; omul și paradoxalul său destin. Poate nu întîmplător a fost elevul lui Corneliu Baba.

valentin ciucă

eugen crăciun (muzeul de artă, piatra neamț)

Eugen Crăciun reconfirmă, în recenta sa expoziție personală, adevărul că un artist poate rămîne fidel sieși chiar dacă într-o etapă sau alta își modifică integral sau doar parțial mijloacele de expresie plastică. Expozițiile anterioare îi validaseră opțiunea pentru tipul de imagine suprarealist, căruia însă pictorul îi asociase o evidentă predispoziție pentru reveria lucidă.

În aceste condiții, pictura lui stabilea o interesantă conjuncție între primplanuri, tratate aproape naturalist, și fundaluri, cel mai adesea fabuloase. Se putea anticipa chiar un stil *Crăciun* fără a fi vorba însă de o formulă restrictivă. Că artistul își reevaluează, nu atît mentalitatea față de pictură ci, mai ales, recuzita ei stilistică este un fapt ce ține de domeniul evidenței. Cele cîteva cicluri prezentate: *Bălțătești, Marine, Fantezii cromatice* refuză tentațiile prea facile ale unui pitoresc edulcorat, în favoarea unor proiecții în imaginar.

Problema spațiului deține poziția centrală a actualului demers creator și aproape toate rezolvările atrag într-un fel sau altul atenția asupra acestui element de esență pentru orice compoziție. Simultan și în relație de adiacență se află preocuparea pentru sugestia muzicală exprimată prin rafinamentul acordurilor cromatice. De aceea, mișcarea pare a fi un alt constituent al imaginii asupra căruia artistul a reflectat îndelung. Așadar spațiu — fereastra are valoare de leitmotiv și semnificație metaforică — muzică, mișcare. O triadă recognoscibilă la nivelul ansamblului, dar și al cazurilor particulare.

Vorbind de spațiu, trebuie precizat că Eugen Crăciun mizează deopotrivă pe efectele perspectivei clasice cît și pe ale celei cromatice. Nu o dată imaginea se dezvoltă însă potrivit unei scheme compoziționale amintind perspectiva aeriană. Alteori, racursiuri subtile determină relația dintre formele distribuite în planurile imaginii. Linia orizontului marin alternează cu alte repere verticale, conferind lucrărilor și un sens secundar, monumental. Amplasarea cantităților cromatice, acordul și echilibrul lor reflectă o permanentă grijă pentru omogenitate și firesc. Chiar și atunci cînd asistăm la rezolvări de filiație expresionistă — mai ales în portrete — pictorul se menține departe de zonele grotescului. În analiza caracterologică întreprinsă expozantul se dovedește a fi același om jovial, plin de farmec și, de aceea, ironia lui este mai degrabă confraternă decît malițioasă.

Prin tot ceea ce face, Eugen Crăciun încearcă să medieze reflexivitatea cu impulsurile spontane. Altfel spus, este un artist atras constant de lumea ideilor, chiar dacă se comportă nu o dată ca un senzitiv.

omogenitatea ca șansă (tabăra brateș-neamț, 1986)

Inițiativa organizării Taberei de creație și documentare de la Brateș-Neamț — ajunsă acum la a V-a ediție — a consfințit și din punct de vedere practic decizia tinerilor plasticieni de a-și configura, împreună și simultan, datele semnificative ale unui veritabil climat emulativ, apt să valorifice căutările și împlinirile lor creatoare. Revelator pentru ecoul din ce în ce mai rezonant în viața spirituală a județului Neamț al acestei tabere poate fi socotit și faptul că în relația dintre Filiala U.A.P. și Combinatul de fibre sintetice Săvinești au intervenit modalități dintre cele mai diverse de colaborare. Pe lîngă forma, să-i spunem tradițională, de finalizare a activității din tabără printr-o expoziție-bilanț, s-a recurs în acest an și la întîlniri directe dintre creatori — artiști plastici și critici — cu oameni ai muncii, în cadrul unor colocvii tematice, vizite reciproce, schimburi de opinii etc. Într-un anume fel, tabăra a contribuit nemijlocit la estomparea unor prejudecăți încă existente privind așa-zisele antinomii dintre știință și tehnică și activitatea artistică. Unele dintre lucrările elaborate la Brateș au intrat în patrimoniul principalului organizator — C. F. Săvinești — a statornicit legătura dintre artiști și public, acesta din urmă din ce în ce mai avizat și mai exigent.

La nivelul observațiilor generale se impune în primul rînd aceea că peisajul montan se dovedește încă o dată extrem de sugestiv pentru cele mai variate analize și interpretări compoziționale, oferind o varietate practic ilimitată a motivelor. În maniere stilistice dintre cele mai diverse, participanții la tabără s-au străduit să ofere răspunsuri adecvate stimulilor irepresibili ai realului. În raporturile lor cu natura, fiecare și-a formulat propriile ipoteze, evidențiindu-se de la caz la caz, fie o poetică de tip tradițional, fie o alta de sugestie semiotică. Unii au pictat ceea ce au văzut, alții ceea ce au gîndit despre ce au văzut. Distanța de la *a privi* la *a vedea* a fost parcursă în chip diferit, varietatea reacțiilor la motiv fiind și semnul benefic al personalității fiecăruia. Mai acuzat decît altădată s-a dovedit a fi apetitul pentru imaginea elocventă, simplă în aparență, dar înzestrată cu semnificații ample. În acest sens, multe dintre imaginile abstrase realului vizează comunicarea, prin intermediul evocării picturale, a raporturilor dintre om și natura ce-l conține. O anume reacție empatică poate fi lesne identificabilă, mai ales că prin caracterul animist al unor compoziții se explică și fervoarea rezolvărilor plastice. Ceea ce altădată depindea doar de gestul reflex al unei reacții impresioniste s-a deplasat acum spre zonele intelectivului. Motivul plastic nu mai este doar *redat* (horibile dictu !) ci *elaborat*. Pentru *Mihai Agape* nu există — cum e normal de altfel — subiecte mai mult sau mai puțin plastice. Ceea ce contează este calitatea și sensul raporturilor dintre artist și stimulii realului. De aceea pictorul se mișcă lejer de la un motiv la altul fără a-i conferi vreunuia statut privilegiat. Reacțiile artistice sînt cumpănite iar recuzita stilistică întotdeauna adecvată. *Dumitru Bezem* și-a păstrat încă intactă capacitatea de a vibra genuin la seducțiile peisajului, iar elanurile lui cromatice tălmăcesc disponibilitățile unui liric cu reacții ciclotimice: sfios, năvalnic, exagerat, retractil, încrezător, reținut... în timp ce la *Dan Cepoi* se remarcă faptul că fervoarea cromatică a începuturilor s-a mai estompat și a cedat locul unei «ideologii» a culorii.

Mai apropiată picturii de tip metaforic, *Doina Dașchievici* sugerează existența unor universuri complementare: pictura și poezia. Acolo unde sfîrșește sugestivitatea cuvîntului începe, de fapt, cea a culorii. Impresia de glacialitate nu poate fi reprimată îndeosebi atunci cînd spațiul evocă solitudinea. În cazul ei obiectivarea nu este echivalentă detașării impersonale, după cum *Mariana Papară* și-a făcut din rigoare un principiu al arhitecturii compoziționale. El poate deveni însă o limită atunci cînd e vorba de culoare. Dacă își «încălzește» paleta ea obține acorduri mai generoase și mai rafinate. Cantonată constant în sfera decorativului, *Victoria Simionescu* își pune în evidență calitățile printr-un desen liber și sugestiv de o evidentă grație a liniei. Culoarea are naturalețea vegetalului și, tocmai de aceea, un farmec aparte. În schimb, *Gheorghe Vadana* se află foarte aproape de savoarea narativismului. El își gîndește imaginile picturale pornind deseori de la un subtext anecdotic. Plăcerea comunicării ține de temperament, iar compoziția are în vedere de fiecare dată aproape o reacție adecvată.

Racordat unei alte familii spirituale, *Dumitru Simionescu* mizează pe raționalitatea discursului ce-și subordonează tentațiile prime în beneficiul unei desăvîrșite acurateți stilistice. Pictorul simte nevoia să ne reamintească faptul că «pittura é cosa mentale». În filiație directă se află graficianul *Vasile Spătaru* al cărui grafism aluziv se justifică prin nevoia artistului de a plăsmui în fața lumii reale o alta, mai complexă, o lume a *semnelor*.

Dumitru Bostan și *Constantin Filimon* pot fi socotiți drept repere extreme ale atitudinii față de peisaj. În timp ce primul are plăcerea detaliului, celălalt îl ignoră. Unul i se subordonează, celălalt îl desfide. Amîndouă atitudinile sfîrșesc însă prin a convinge.

Prin anvergura organizării, cît și prin rezultatele nemijlocite, *Tabăra de la Brateș* merită un statut național. Asocierea Uniunii Artiștilor Plastici ca partener alături de C. F. S. Săvinești ar asigura, prin girul autorității sale profesionale, un plus de interes față de manifestare. Cele cinci ediții de pînă acum impun acest lucru prin calitatea lor artistică.

horia medeleanu

ioan kett groza (galeria «arta», arad)

Pictorul Ioan Kett Groza face oarecum o figură aparte în cuprinsul mișcării plastice arădene. Formula lui artistică, în care a contopit elemente din suprarealismul european și din pictura metafizică, în genul celei promovate de un Chirico, este tulburătoare prin conținutul enigmatic cu care este încărcată.

Dincolo de formula adoptată, Ioan Kett Groza ni se înfățișează ca un poet al vastelor întinderi străbătute de o taină pe care pictorul nu o dezvăluie ci, dimpotrivă, o potențează și o amplifică.

Din această cauză, culoarea sa nu are nimic descriptiv. În viziunea acestui artist, ea primește funcția mai subtilă de creatoare de atmosferă. În structura compoziției intră elemente culese din recuzita suprarealistă: pendule, piane, arbori desfrunziți care ridică brațe patetice spre cer, ruine medievale. Apariția lor insolită într-o compoziție în care factorii principali sînt pămîntul și cerul, sporește sentimentul încorporat în tablourile lui Ioan Kett Groza.

Dar dacă acest pictor nu descrie la modul simplist un anumit loc, nu înseamnă că nu descoperim un peisaj familiar, transcris esențializat. Vastele sale întinderi, cu dunga joasă a orizontului, par frecventate din cînd în cînd, de întunecatul Lică Sămădăul și ortacii săi.

Casele singuratice, înfățișate în cuprinsul acestui peisaj, ne duc cu gîndul la arhaicele «sălașe» din cîmpia Ardealului. Este o geografie transfigurată de fantezia unui pictor înzestrat cu darurile poetului. Din aceste însușiri se naște farmecul aparte al picturii lui Ioan Kett Groza.

pavel alaszu (galeria «alfa», arad)

În a șasea expoziție personală, pictorul Pavel Alaszu a prezentat o suită de naturi statice. Alaszu se află, în acest moment, stăpîn pe uneltele sale, știind să obțină un efect maxim cu o mare economie de mijloace de expresie. Ne izbește, în primă instanță, puținătatea tonurilor utilizate: roșu-vermillon, galben citron, ocru, verde de China, roșu englez, foarte puțin verde smarald și foarte rar un albastru rece. Toată arta lui Alaszu constă în orchestrarea acestor tonuri și mai ales în subtilitatea griurilor colorate, care acoperă aproape întreaga suprafață pictată. Ici-colo scînteierea unei pete de culoare pură, așa cum iese ea din tub, pune un accent judicios și necesar, care iradiază și înviorează întreaga țesătură cromatică a tabloului. Este darul unui colorist autentic.

În compoziția lucrărilor lui Alaszu motivul cel mai frecvent îl constituie fructele. Ca și cele ale lui Pallady, fructele sale nu au nimic din materialitatea destinată simțului nostru gustativ sau tactil. Ele sînt privite de ochiul pictorului pentru o singură însușire: culoarea. O culoare purificată de orice imixtiune a unor senzații străine.

Totul se desfășoară în planul autonom al picturii. Fructele sînt reduse exclusiv la o pată de culoare. În unele cazuri, formele sînt sprijinite cu o linie groasă de contur, fără a sugera volumul. O viziune strict bidimensională, o tratare consecvent picturală conduce pretutindeni demersul acestui pictor înzestrat cu un lirism delicat.

Pictura sa, cu un ușor caracter intimist, evocă prin căile secrete ale culorii, muzica de cameră.

petru stoicu, dumitru paina, silvia sechel luca (galeria «alfa»)

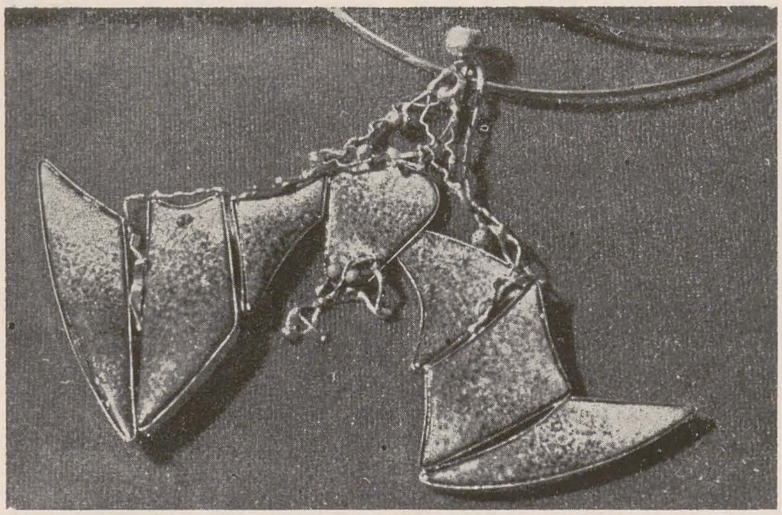
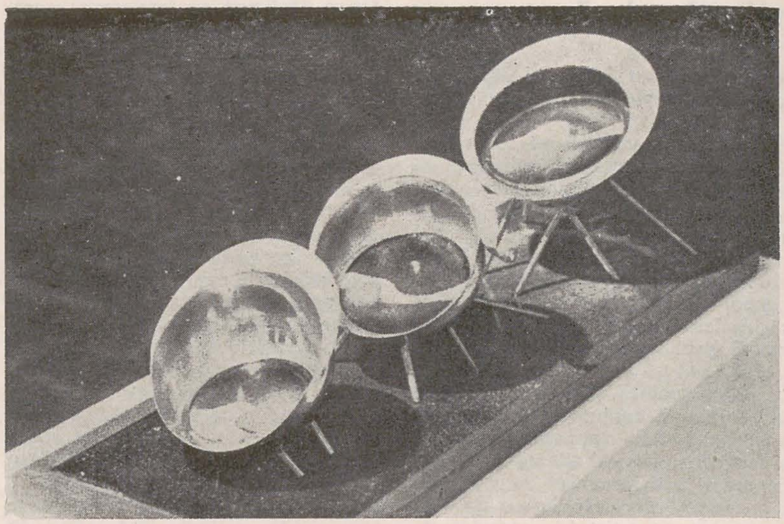
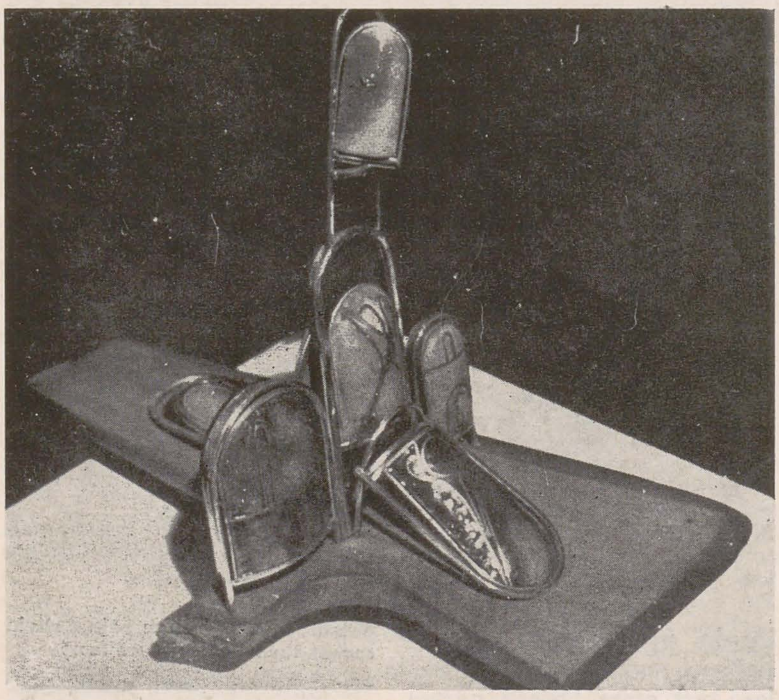
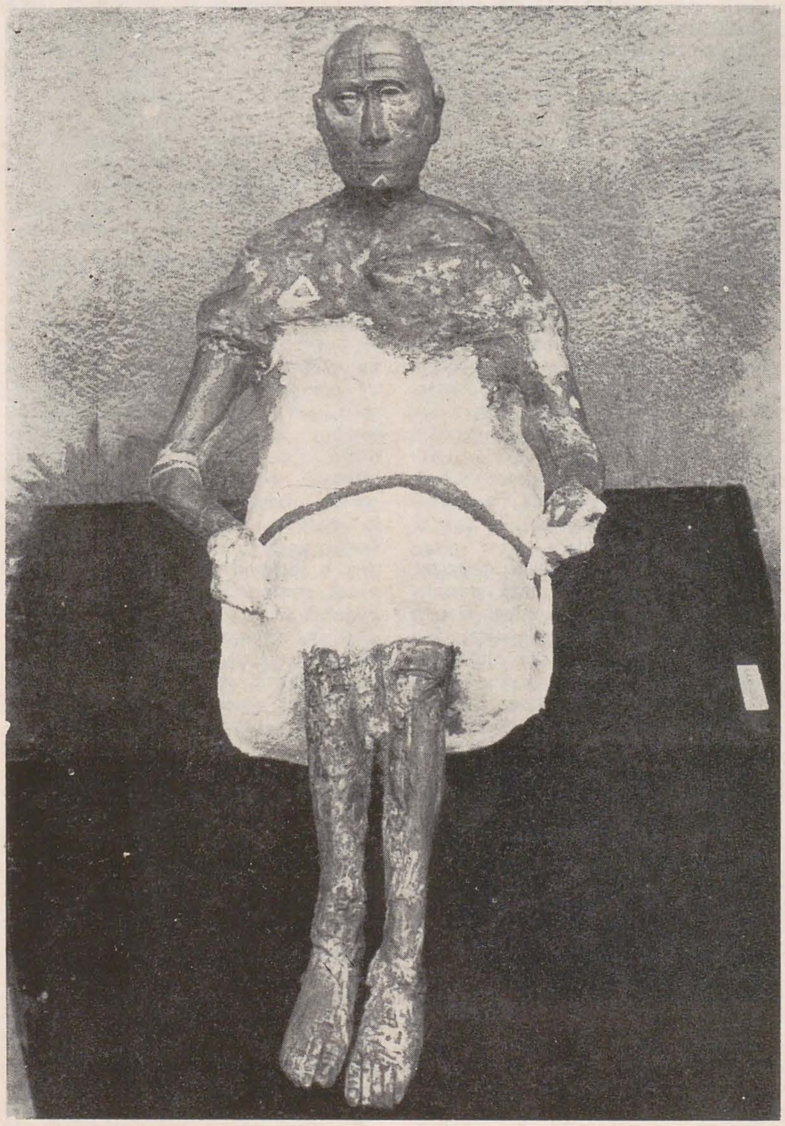
Trei foarte tineri artiști plastici, absolvenți ai Institutului «Ion Andreescu» din Cluj-Napoca — doi sculptori și o artistă decoratoare — uniți într-un elan generos și completîndu-se fericit, au realizat mai mult decît o expoziție de rutină. Ideea care a prezidat colaborarea lor este că sculptura și tapiseria se pot conjuga într-un ansamblu organic, cu multiple valențe decorative și ambientale.

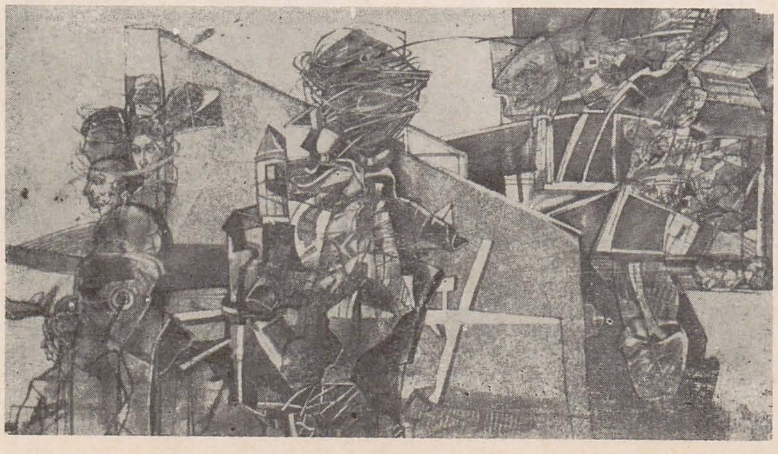
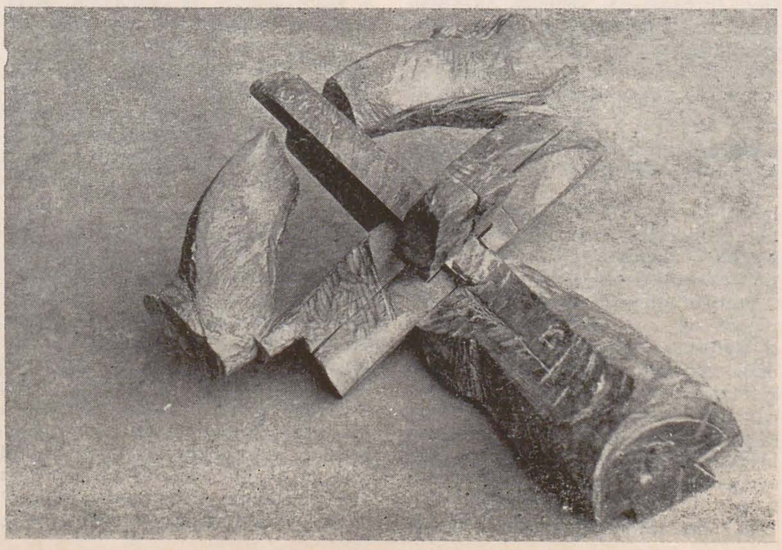
În această expoziție au fost multe lucrări de sculptură în stadiul de machetă. Simți, însă, privindu-le, că locul lor este într-o ambianță naturală, executate la altă scară. Rostul lor este de a configura o lume de simboluri plastice, depozitare ale unor gînduri prin care artistul pune o pecete umană în realitatea înconjurătoare.

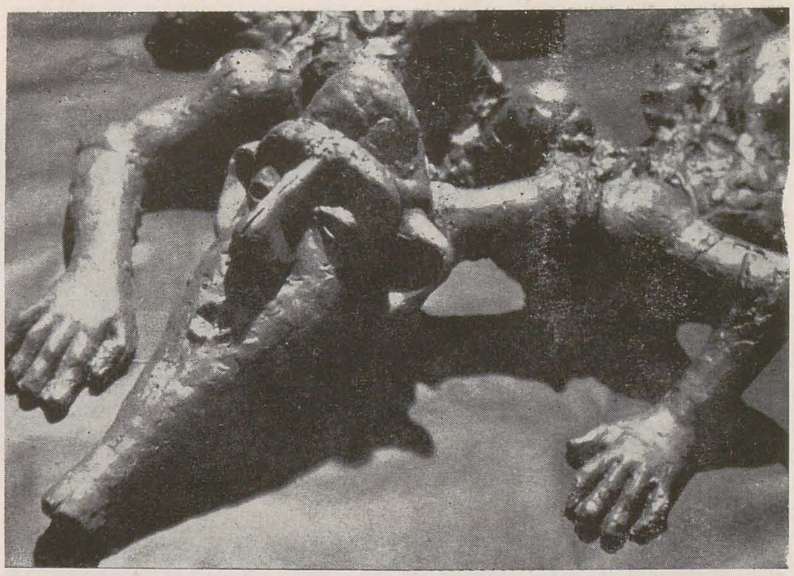
Petru Stoicu purcede de la o mitologie românească, în care sculptura, devenită «semn», se încarcă de semnificații străvechi, într-o viziune și tratare plastică modernă, cu o morfologie în care au pătruns ecouri benefice din lecția, însușită creator, a unor Henry Moore sau Fritz Wotruba.

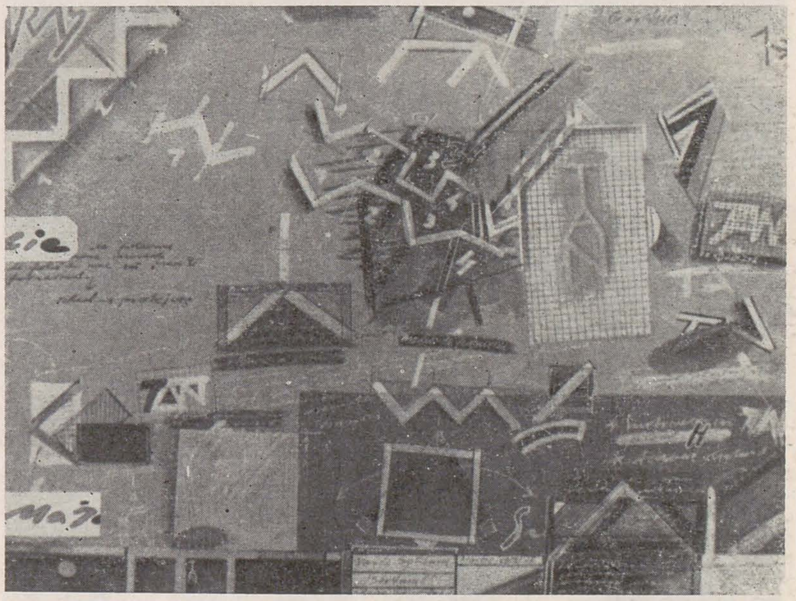
Dumitru Paina este și el un «om al pămîntului», inspirîndu-se în egală măsură din universul vegetal și uman, un modelator, dar mai ales un cioplitor robust, care realizează forme cu o funcționalitate în același timp decorativă și semnificativă.

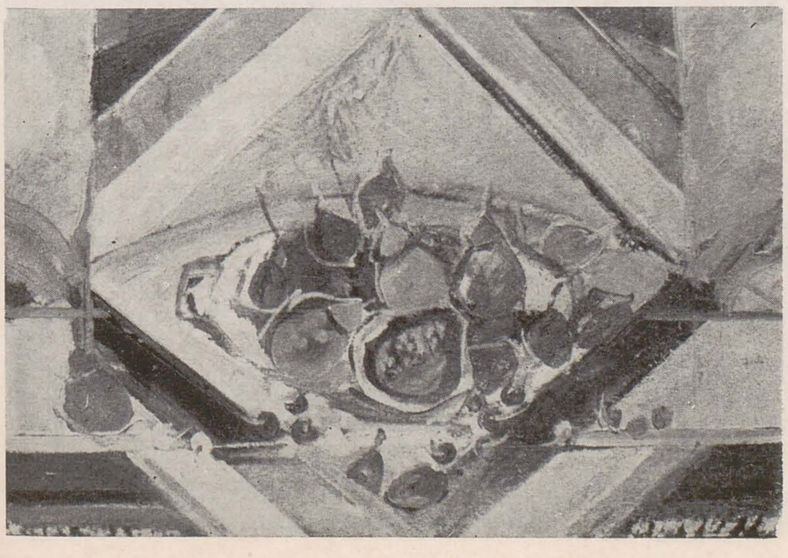
Aflată la primele ei manifestări expoziționale, Silvia Sechel Luca dovedește un talent autentic. Ea îmbină fantezia și grația într-o tapiserie concepută să decoreze un perete și în același timp să genereze un climat afectiv într-un spațiu determinat. Schema compozițională a lucrărilor





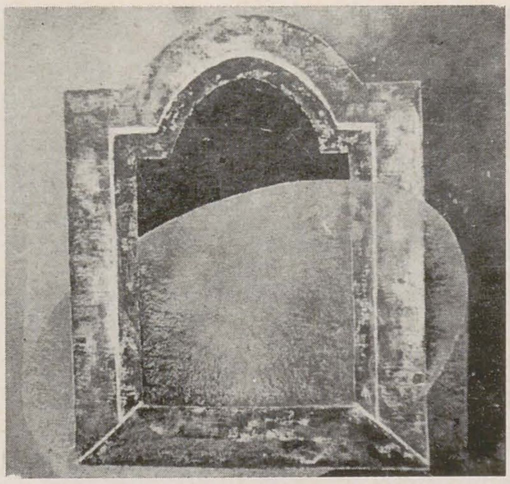


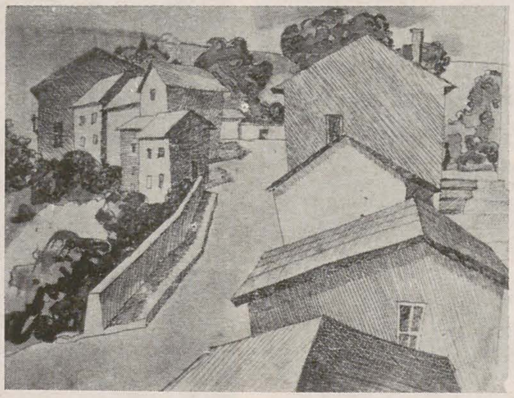
p. 28

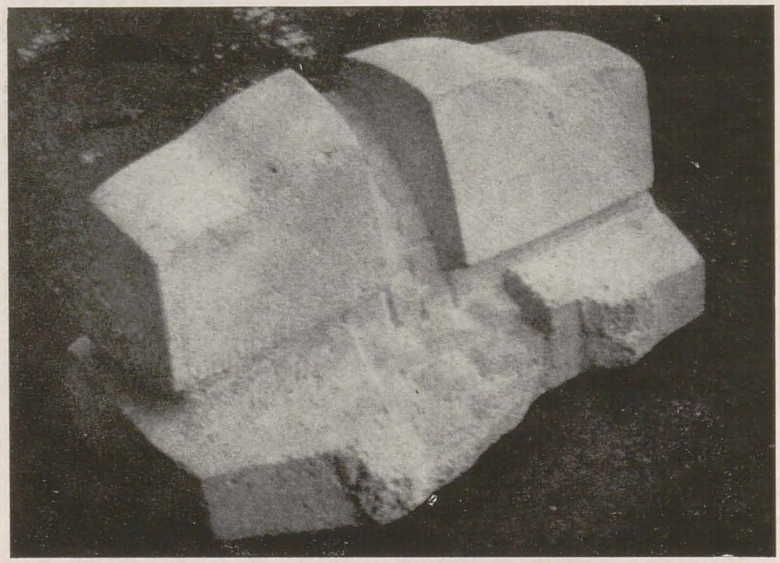
MARIAN NACU
COSTEL BADEA
MIRCEA ENACHE
IULIAN OLARIU
ANDOR KÖMIVES
IULIAN ATANASIU
ALEXANDRU GROSU

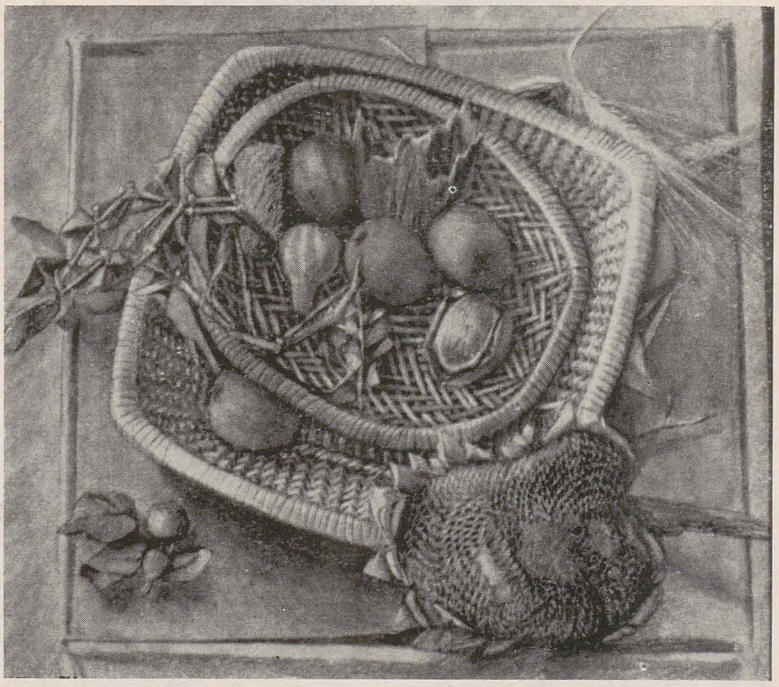
p. 29

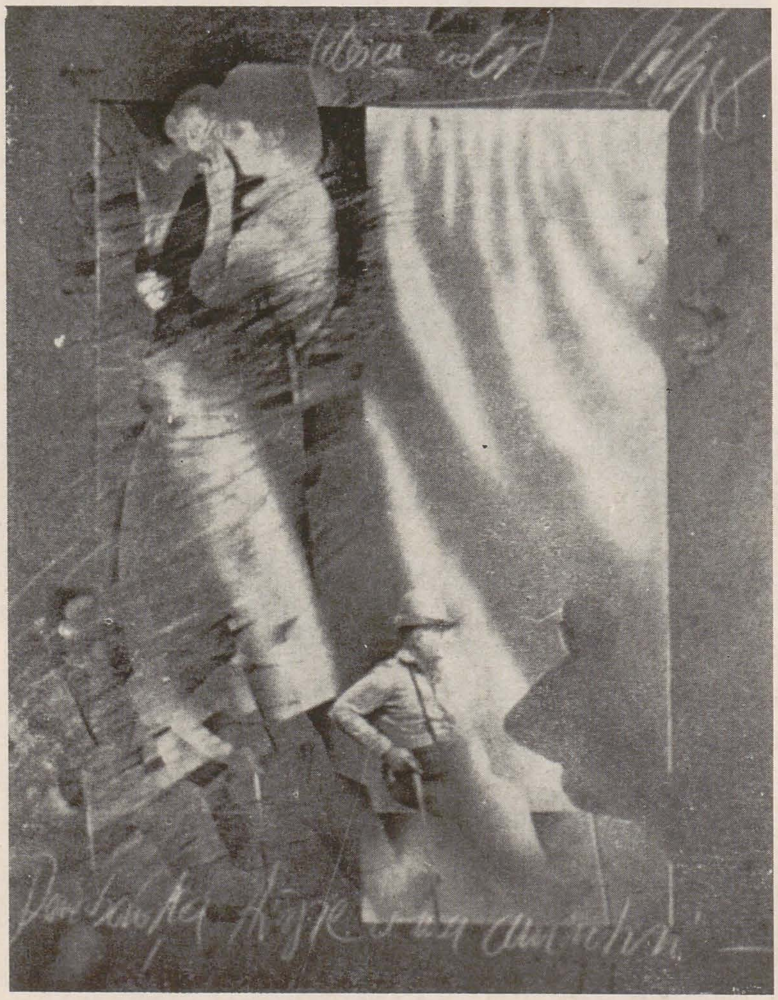
BOB NICOLESCU
PETRU ALEXANDRU GALAI
EUGEN CRĂCIUN
VICTORIA SIMIONESCU
VASILE SPĂTARU
PAVEL ALASZU
PAŞA SMIRNOV

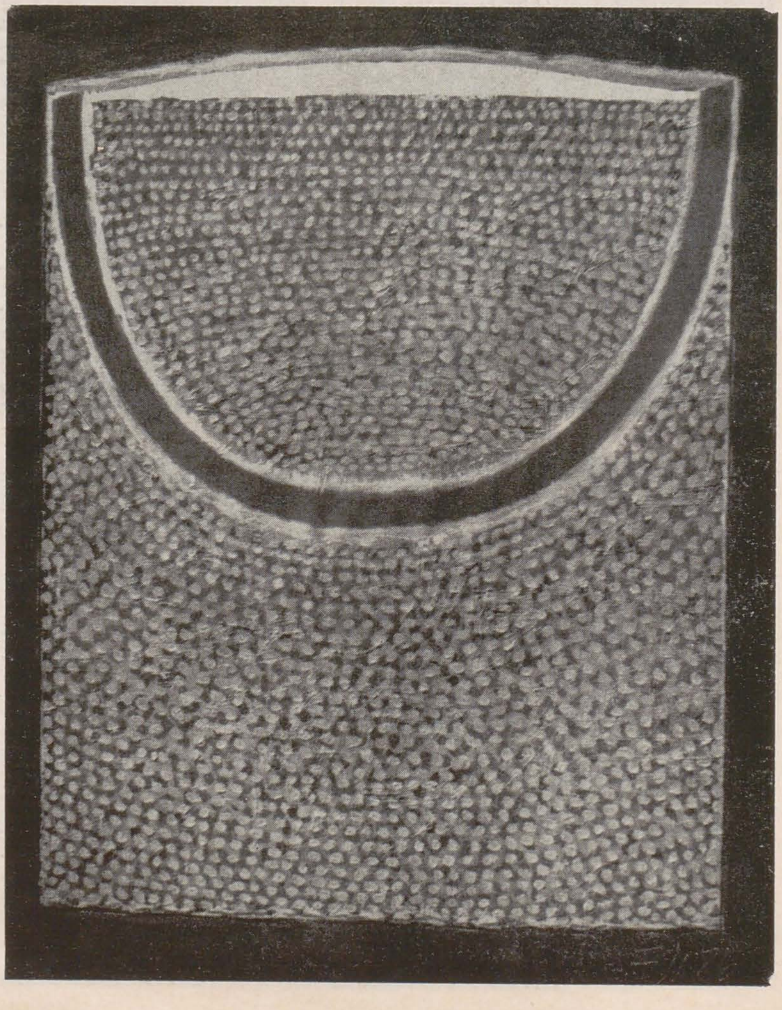












DOINA DAȘCHIEVICI
LIVIU SUHAR
PETRU STOICU
GHEORGHE COMAN

SIMONA POPOVICI
ALEXANDRU JAKABHÁZI
FLORIN MENZOPOL

sale, bazată pe structuri geometrice, cu benzi de culoare pură plasate în cîmpuri realizate prin treceri subtile de tonuri, derivă din pictura abstractă modernă. Siguranța demersului său ne face să-i prevedem o evoluție care o va conduce la împlinirea artistică.

maria-magdalena crișan

galeria de artă (brăila)

Sfîrșitul de an a fost marcat, pentru iubitorii artelor plastice din Brăila, de un dublu eveniment: deschiderea Salonului de iarnă al membrilor Cenaclului U.A.P. și inaugurarea noilor galerii de artă și a magazinului Fondului Plastic într-un spațiu deosebit de generos și propice.
Complexul cultural din piața Lenin, aflat într-un frumos monument arhitectural proaspăt restaurat, este impresionant. Teatrul, galerii de artă, librării și alte instituții de cultură sînt reunite într-un perimetru care poate deveni un punct central și de mare interes pentru orice vizitator al orașului.
Așa cum se prezintă, ediția '86 a Salonului brăilean este o trecere în revistă, chiar dacă nu exhaustivă, a potențialului artistic de aici. Ca punct de reper, pictura și grafica sînt preferate, iar înclinația spre realism, spre o natură proprie acestor locuri devine o caracteristică. Expoziția actuală nu oferă surprize, ci consolidează preocupări cunoscute. Într-un spațiu adecvat și amplu, fiecare artist este prezent cu un număr mare de lucrări astfel încît, vizitatorul are în majoritatea cazurilor plăcerea de a se întîlni cu adevărate micropersonale.
Vespasian Lungu, așa cum ne-a obișnuit în ultimul timp este prezent cu acuarele, lucrări de o expresivitate calmă, discretă, cu subtile valorații cromatice, un climat emoțional, în care protagonist este aproape în exclusivitate peisajul de la malul Dunării. O dată cu scurgerea anilor, artistul preferă expresivitatea unor tonalități apropiate, o concentrare pe care o sesizăm și în modul de narare al subiectului, accentuînd virtuțile caracteristice ale tehnicii.
Preferința pentru peisajul dunărean, pentru vegetația acestei zone este o caracteristică a salonului. Am remarca în acest sens lucrările lui Ion Gâță, sensibile și picturale, preluînd ceva din poezia autentică a peisajului, sau Constantin Boer Dondoș, prezent cu un număr considerabil de lucrări, majoritatea în tonalități calde, interpretînd cu sensibilitate motivul ales. Aceeași atmosferă o întîlnim și în lucrările lui Vasile Gaiță, Ioan Zlăvog, Niculina Mitu. Gheorghe Naum, consecvent cu sine exprimă o natură cu accente dramatice, unde motivul, conturat cu fermitate, dezvăluie o atitudine expresionistă.
Nicolae Mitrofan, proaspăt absolvent este prezent cu trei lucrări apropiate ca viziune de acea tendință în care motivul rămîne netulburat în autenticitatea expresivității sale. Trandafira Adăscăliței prezintă trei desene în tuș, care trădează formația sa de sculptor. Tot cu desen este prezentă și Teodora Constantinescu, iar Angelica Moscu și Ioana Muscalu completează, prin lucrările lor, tabloul plasticii brăilene. Momentul actual impune vieții artistice brăilene un reviriment. Prezența tinerilor absolvenți din cadrul cenaclului și noul cadru expozițional deosebit de propice solicită o intensă activitate expozițională.

liliana jorică negoescu (galeria de artă, galați)

Aflată la prima expoziție personală Liliana Jorică Negoescu își definește apartenența la ceea ce numim în general picturalitate. Ea caută și experimentează, de la tehnică și pînă la motivul asupra căruia se oprește, pentru a-și făuri un limbaj plastic, capabil să-i traducă sentimentul luminos exuberant, cu care iese în întîmpinarea lumii obiectuale.
Universul lucrărilor sale este alcătuit din decupaje de realitate, văzute sau imaginate, reprezentînd o lume bogată în forme, a căror expresivitate ne face să intuim o percepție de factură barocă, ca o pasiune a vizibilului, a materiei aflate în continuă transformare. Ea sugerează prin cromatică, bazată de cele mai multe ori pe folosirea tonalităților calde, un univers străbătut de un puternic fior lăuntric, care pare a se dezintegra în substanța fluidă a materiei picturale. În compozițiile sale apar zone de separație între motivul principal al lucrării și spațiul înconjurător, realizate, fie prin tehnica decupajului, fie printr-o grafie care însoțește elementele lucrării. Este o modalitate prin care ea domină această continuă schimbare de decor, pe care realitatea o oferă, alcătuind în ansamblu, un perimetru în care armonia, echilibrul și lumina sînt dominante. Dar unul dintre elementele esențiale prin care Liliana Jorică Negoescu ne transmite capacitatea ei de a reflecta vizibilul, într-o ipostază simbolică este culoarea. Remarcăm o disponibilitate cromatică de care uneori ea se lasă furată, în detrimentul unei arhitecturări riguroase a compoziției, fără însă a afecta ansamblul lucrării.
Remarcăm în picturile Lilianei Jorică Negoescu o disponibilitate tipic feminină, intuitivă și complexă, prin care ea încearcă, în spiritul unei îndelungi tradiții, să ne facă să vibrăm în fața culorii.

pașa smirnov (galeria de artă, galați)

Cu această a doua expoziție personală, Pașa Smirnov demonstrează mai multă decizie în a-și delimita sfera preocupărilor atît în privința tehnicilor, cît și a universului tematic. De la primele lucrări expuse în urmă cu zece ani, repertoriul său tematic se alcătuia din imagini verosimile, pline de obiectivitate, dar asociate unui context contradictoriu. Acum, disponibilitățile ei interioare par să prefere universul familiar, dînd expresie unei imaginații bogate. Formele sînt clare și simplificate, concentrînd trăiri puternice, care ating de multe ori zona dramaticului.
În lucrările sale, dominantă este o concepție expresionistă asupra formei, iar atmosfera lucrărilor se circumscrie unui realism din care nu lipsește plăcerea fabulației, a fantasticului. Această lume, plină de ciudățenii, stranie, își găsește rezonanțe într-un perimetru spiritual, care-l descoperă prin intermediul lecturii sau în universul bogat în imagini oferit de natura luxuriantă a deltei.
În evoluția sa Pașa Smirnov a parcurs un drum invers, de la grafică spre pictură. Penița sau penelul ei creează trasee puternice, incisive, conturînd lucrurile cu acuitate și mult spirit de observație, un univers din care accentele ironice nu lipsesc.
Pictura sa rămîne lineară, culoarea îmbogățește imaginea, fără însă a-i transforma caracterul principal de desen. În ultimele lucrări, peisaje mai ales, remarcăm tendința spre picturalitate, o disoluție a linearității, care face loc unor subtile armonii cromatice. Și acum, felul propriu de a recepta natura este evident, o atmosferă gravă, emană dintr-un spațiu solid construit, dominat de forme elementare.
Pașa Smirnov face parte dintre acei artiști care receptează realitatea în sonoritatea ei gravă, preocupată mai de grabă de substanța lucrurilor, decît de expresivitatea lor exterioară.

alexandru pamfil (galeria de artă, galați)

Aflat la prima expoziție personală, Alexandru Pamfil și-a conturat de-a lungul puținilor ani care s-au scurs de la absolvirea Institutului clujean, un teritoriu care îl definește, mai ales prin atracția pentru figura umană, pentru portret în general. Întreaga creație a sculptorului ne relevă o artă ale cărei conexiuni stilistice dovedesc o strînsă legătură cu principiile clasice ale sculpturii. Evoluția sa, fără a fi spectaculoasă are la bază elementul figurativ, solid construit, în care regăsim continua preocupare pentru exigențele formale, prin intermediul cărora să atingă acea detașare capabilă să-l ducă la înțelegerea autenticului.
Sculptorul preferă ca modalitate tehnică modelajul, dovedind, cu fiecare nouă lucare, un temperament iscoditor, interesat de natura psihologică a personajelor sale.
În majoritatea cazurilor Alexandru Pamfil preferă plastica de mici dimensiuni. Dialogul creat poartă pecetea personalității sale, bazată pe conștiinciozitate artistică, concentrare și severitate, menținute în limitele a ceea ce își propune să transmită. Un asemenea gen de sculptură reprezintă ipostaza cea mai firească a naturalității în contactul cu realitatea, care-i furnizează elementele creației sale.
Alături de viziunea sa plastică, de modelajul sensibil al suprafeței, ceea ce impresionează în lucrările sale este precizia meșteșugului și diversitatea materialelor folosite. Utilizînd, fie materialele tradiționale ale sculpturii (lemn, marmură, ceramică) fie metalul, el demonstrează o bună asimilare a modeleului sau cioplirii, tehnici pe care le știe stăpîni în favoarea demersurilor urmărite în contextul limbajului său plastic. Galeria de portrete și compoziții cu figuri alcătuiesc un bogat repertoriu, care lasă să se întrevadă calitatea de portretist a sculptorului, capacitatea de sinteză, de dominare a materiei.

magda cârneci

salonul județean al filialei u.a.p. buzău

În noua și eleganta sală pusă la dispoziție de Comitetul județean de Cultură, salonul nu demult închis al Filialei Buzău creionează o imagine echilibrată a producției artistice a artiștilor buzoieni, în ultimul an. Pe de o parte, expoziția ilustrează manierele deja stabilizate ale celor din generația matură, de orientări variate, de la figurativismul sintetic, epurat de pitoresc și susținut de un cald cromatism al pictorului Nicolae Ionescu, la realismul ilustrativ și pedagogic al lucrărilor cu temă istorică semnate de Gh. Stoica, de la alegorismul vehiculînd teme livrești sau umanitare al sculpturilor lui Emil Pricopescu, la micile studii cu tentă « informală » ale efectelor optice ale petelor aleatorii de culoare, semnate de Gh. Ciobanu etc. Pe linia purificării continue a liniei sale stilistice, sculptorul Gh. Coman expune, alături de un dublu portret mai convențional stilizat, cîteva sculpturi în piatră de mici dimensiuni, cu degroșări geometrice de planuri și cu alură arhitectonică și monumentală. Cele cîteva lucrări, aparent foarte diferite între ele, ale pictorului Florin Menzopol, ilustrează încă o dată, după personala acestuia de la București de anul trecut, vîna stilistică puternică și unitară a artistului, evoluînd între figurativ și abstract, între simbolic, alegoric și pur descriptiv, cu aceeași vervă cromatică și gestuală, degajată și personală.
Iar pe de altă parte, salonul ilustrează căutările încă diverse, încă neașezate în tipare, mobile și multiple ale tinerilor artiști, mulți dintre ei prezenți cu tehnici și maniere diferite. Aurelia Tudorache expune un ciclu de « Portale » în ulei și desen, care promite — prin buna stăpînire a tensiunilor dintre geometric și informal, dintre pată și grafisme, dintre pictural și hieratic — o evoluție promițătoare. Alături de mici tapiserii, Simona Popovici vine cu un ciclu de desene mari, naturi statice de un analitism exacerbat și totuși perfect stăpînit, cu un cert și încurajator profesionalism. În peisajele industriale, în studiile de portret, în compozițiile alegorice stilizate folcloric, Valeriu Suștea mărturisește o disponibilitate multiplă, proteică. Micile forme în piatră, aproape naturale, cu alură marină, compuse într-o formulă de sculptură « minimală » și ambientală ilustrează o nouă etapă a sculptoriței Rodica Panaitescu. Mai trebuiesc amintite naturile statice și desenele-schițe de decoruri și costume semnate de Cristina Menzopol, compozițiile decorative pe sticlă ale Ancăi Szep-Dorojan, peisajele în ulei și caricaturile lui Radu Herțug, formulele interesante de rezolvarea peisajului semnate de Vasile Tudorică sau Victor Constantinescu. Artele decorative sînt profesionist reprezentate de lucrările în sticlă semnate de Mariana Apostol și Liusic Vrapciu, ca și de tapiseriile și elaboratele compoziții în imprimeu textil ale Georgetei Adam. În ansamblu, un salon echilibrat și substanțial.

gigi mihăiță

cenaclul u. a. p. tg. jiu (galeriile de artă)

Salonul de toamnă al Cenaclului s-a străduit să reunească forțele artistice (în totalitate) într-o încercare (legitimă) de a prezenta (parțial) ceea ce a însemnat anul 1986 (cu unele excepții) pentru cei din fața șevaletului, din umbra presei sau de la gurile de foc ale sticlei.
Salonul este net dominat atît cantitativ cît și calitativ de artele grafice, șapte din cei unsprezece plasticieni expun grafică (mai ales desen — ceea ce ar explica încercarea de a organiza la Tg. Jiu expoziții de desen cu participare din întreaga țară). Poate părea prețios, dar ceea ce Alexandru Jakabházi desenează este descifrarea prin metaforă a cotidianului; descifrarea dizolvînd metafora, iar metafora obliterînd descifrarea ne găsim între două oglinzi paralele, o dublă « nadă » (Roland Barthes) reprezentată prin seria de false *trompe l'oeil* (dublă ascundere, *tromper* = a înșela) echilibrate prin forme libere într-un alt dublu discurs. Alexandru Jakabházi operează secvențiale « des-pachetări », oferind privitorului detalii ale imediatului așa cum toți îl cunoaștem, dar cum nu toți îl mai observăm.
Fantasmele lui Florin Isuf înluminează pagina în *entrelac-uri* animaliere de alb pe negru. Desenele lui sînt recuperarea liniei metamorfic trasată de peniță pe anti-*velum*-uri medievale, pentru a ne arată adevărata sorginte a imaginarului. Florin Isuf izvodește un parabolic bestiar nocturn reactualizat. Viorel Chirea expune două desene pe o temă « locală », *punctul — semn*

plastic, lucrări ce dovedesc flexibilitatea acestei tehnici, multitudinea de materiale ce pot concura în realizarea a ceea ce se numeşte încă *desen*. Interesantă (şi generoasă) este tehnica partiurilor din baghete aplicate pe suprafaţa picturală. Prin rigurozitatea lor, partiurile contrapunctează pensulaţia liberă de pe pînză, fără a împiedica pictura să se susţină singură şi încercînd să depăşească un strict grafism decorativ.
Pentru a se elibera din chingile abstractului riguros din domeniul său, sticla optică, Mihai Ţopescu revine la desenul parţial figurativ oferind-şi astfel o supapă de depresurizare, acţiune necesară unor clarificări ulterioare.
Valer Neag nu a renunţat la sticlă, dar a renunţat (parţial) la figurile antropomorfe în favoarea figurilor-obiect. Este o altă tentativă în spaţiul figurativului, tridimensional pe o linie trasată de Magritte, dar într-un sens invers, al afirmaţiei.
Printr-o pictură viguroasă, Gheorghe Plăveţi îşi continuă investigaţiile în zona non-figurativului, la care nu o dată ajunge prin stilizări succesive. Un aer « retro » l-a conferit expoziţiei un grupaj de mici portrete desenate de Iosif Keber.
Au mai expus Corina Fulger, monotipie şi pictură, jocuri ale tranziţiei, Marius Cozariuc, colografie pe o temă mitică (Icar) şi o revenire la investigarea comunicării, Marin Colţan, peisaje ale locului, şi Dorel Oprescu.

marius tătaru

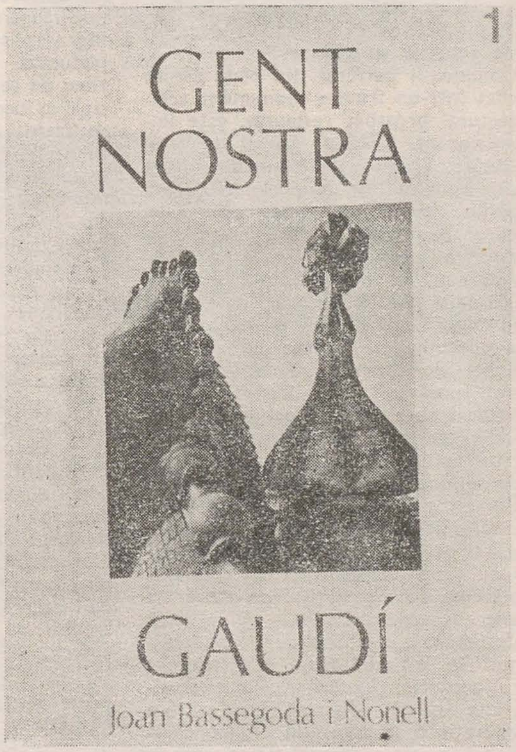
liviu suhar — desene (galeria «cupola», iaşi)

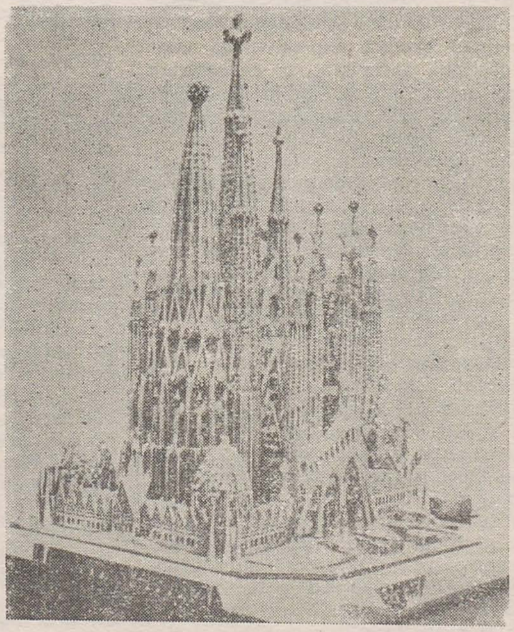
Într-o expoziţie care-i poate surprinde, pe bună dreptate, pe cei familiarizaţi cu tonul şi problematica picturii sale, Liviu Suhar se abandonează, cu tonică şi nedisimulată plăcere, uneia dintre cele mai vechi, mai statornice şi adeseori acaparatoare surse de delectare ale artistului dintotdeauna, aceea a desenului de notaţie. Artistul se află aici într-o postură foarte specială, undeva la mijlocul şi poate puţin deasupra spaţiului circumscris de dihotomia elaborare-improvizaţie, ascultînd de îndemnul momentului, străduindu-se să încapsuleze, dens şi concret, rapid şi nediluat, un numai un spirit specific al unui loc, nu doar dovada peremptorie a unei experienţe vizuale, ci, în egală măsură, un duh personificator, ce nu aparţine doar spaţiului dat, ci include, simultan, în compoziţia sa, întreaga emanaţie subiectivă a relaţiei ce se stabileşte, *o singură dată* şi irepetabil, între desenator şi ambianţa căreia acesta îi datorează inspiraţia. « Notele de călătorie » ale lui Liviu Suhar sînt rînduite, în evidentă detaşare, în afara preocupării de a crea portrete definitive ale unor locuri. Ele nu au aerul tehnicist şi lipsit de participare al schiţei pentru pictură şi nici melancolia unei meditaţii sentimentale, ci sînt cele mai lipsite de echivoc reflexe ale plăcerii de a observa, de a fixa forma în memorie, cît mai aproape de coincidenţa cu starea de spirit a artistului. Delicat şi în acelaşi timp ferm, neforţat dar exact, desenul lui Suhar permite liniei să se desfăşoare liber, armonios, cu o calmă siguranţă. Se oscilează adesea între exactitatea detaliului şi notaţia fugitivă, stilizată. Accentele de culoare sînt spontane, neconvenţionale şi uneori fruste, concurînd într-o manieră integratoare cu francheţea generală a expresiei, perfect analogă cu raţiunea stenică a acestor mărturii de intimă asociere cu particularităţile de caracter ale unor locuri şi momente de unică specificitate.

note de lectură

vasile drăguţ

A apărut de curînd volumul nr. 42 din colana *Gent nostra* editată la Barcelona cu scopul de a face şi mai bine cunoscute marile personalităţi ale culturii catalane. Pentru cititorul român este important să ştie că seria de titluri cuprinde numele lui Antonio Gaudi, Pablo Casals, Salvador Dali, Eugenio D'Ors pentru a înţelege că în concepţia editorului Josep M. Infiesta colana *Gent nostra* trebuie să devină un mesager convingător al creativităţii catalane sub multiplele sale aspecte: arhitectură, muzică, pictură, teorie de artă, literatură etc. De dimensiuni relativ mici (21×15 cm; 32—50 pagini), dar tipărite în excelente condiţii grafice pe hîrtie cretată, monografiile în discuţie au un pronunţat caracter informativ, de tip enciclopedic, la aceasta contribuind şi densul material ilustrativ care evocă atît momente din viaţă cît şi operele personalităţilor prezentate.
În mod semnificativ, primul număr al seriei de titluri a fost consacrat celui ce a fost marele înnoitor al arhitecturii moderne: Antonio Gaudi y Cornet[1]. Autorul monografiei, el însuşi arhitect, este Joan Bassegoda Nonell, de mai mulţi ani conducătorul (el catedratico) catedrei Gaudi din Instituto de investigation de historia de la arquitectura y restauracion de monumentos. Prezentîndu-l ca fiind un « om introvertit, timid, orgolios, energic, de un geniu teribil »[2], autorul insistă asupra faptului că, încă din copilărie, Gaudi a fost atras de desen, de scenografie, manifestîndu-şi aptitudinile în cadrul spectacolelor şcolare. Notabilă este remarca unei femei din localitatea sa natală atunci cînd a văzut Sagrada Familia: el face acelaşi lucru pe care îl făcea şi cînd era mic[3].
Preocuparea pentru geometrie l-a condus către descoperirea resurselor plastice ale paraboloidului hiperbolic, revelîndu-i totodată că în corpul uman şi în natura înconjurătoare există o multitudine de sugestii pentru prelucrarea formelor arhitectonice. Fire imaginativă, Gaudi a ştiut să transforme studiile de arhitectură într-o bază pentru investigaţiile sale în domeniul creaţiei de forme noi, capabile să-l exprime ca om şi ca artist. Fără să nege importanţa întîlnirii teoretice cu opera lui Viollet-le-Duc de la care, subliniem noi, Gaudi va fi înţeles mai bine virtuţile plastice ale catedralelor gotice, Joan Bassegoda insistă asupra interesului pe care acesta l-a manifestat pentru evul mediu spaniol, cu precădere pentru stilul « el mudejar ». Teza poate fi lesne susţinută examinînd reproducerea casei Vincens (1883) cu al său savant decor ceramic[4], dar nu e mai puţin adevărat că elemente romanico-gotice caracterizează porticul palatului episcopal d'Astorga (1887—1893), elanurile goticului potrivindu-se cu arderile spirituale ale tînărului Gaudi. Numeroasele imagini ilustrează opera gaudiană, cu particulare accente pe palatul Güell (1886—1889), casa Batlló (1904—1906), Casa Mila (1906—1910).
Denunţînd falsitatea teoriei privind lipsa de religiozitate a lui Gaudi, J. Bassegoda invocă atît mărturii de epocă şi mai ales caracterul arhitecturii pe care acesta a practicat-o, argumentul suprem fiind Sagrada Familia. Asupra acestei opere, esenţială pentru definirea geniului marelui arhitect catalan, monografia stăruie îndelung, cu ilustrarea unor documente emoţionante, ca, de exemplu, dormitorul pe care şi l-a improvizat Gaudi în incinta şantierului.
Desigur, am fi dorit ca incursiunile teoretice să fie mai ample. În condiţiile atît de complexe ale sfîrşitului de secol XX, este tulburător să constatăm cîte întrebări le repetă — desigur în contexte diferite — pe acelea din ultimile decenii ale secolului precedent. Eclectismul luminat, înţelegerea valorilor evului mediu şi, mai ales, înfiorarea în faţa misterelor lumii — iată numai cîteva repere din opera gaudiană care îşi păstrează actualitatea. Evocarea legăturilor cu gîndirea lui John Ruskin sau analiza confluenţelor cu « arta 1900 » ar fi sporit încărcătura ideatică a monografiei în discuţie,



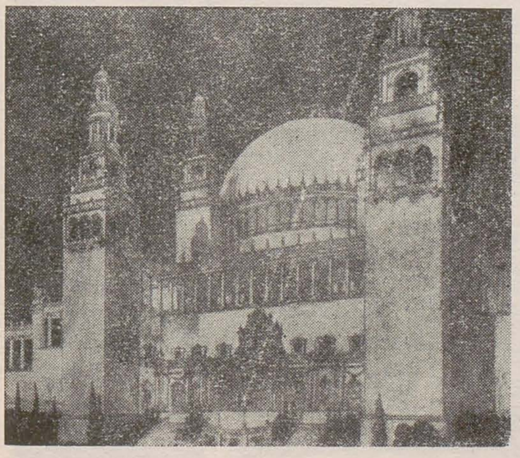


Macheta catedralei Sagrada Familia din unghiul nord-vest

dar autorul ne previne prudent că nu şi-a propus o investigaţie teoretică ci doar o evocare cu caracter prevalent biografic. Chiar şi aşa, monografia *Gaudi* din seria « Gent nostra » se cere salutată ca o reuşită editorială din categoria lucrărilor de popularizare.

★

Volumul cu nr. 42 din colana *Gent nostra* este consacrat lui Jose Puig i Cadafalch, ilustru arhitect şi istoric de artă, una dintre cele mai complexe personalităţi ale culturii catalane moderne[5]. Alături de Gaudi, Puig i Cadafalch a contribuit în mod esenţial la remodelarea arhitectonică şi urbanistică a oraşului Barcelona, pe care l-a înzestrat cu numeroase edificii de referinţă, unele între timp clasate ca monumente istorico-artistice cu caracter naţio-



Palatul central al Expoziției industriei electrice

nal[6]. Practicînd un eclectism luminat, Puig i Cadafalch a știut să reunească în compoziții arhitectonice coerente elemente diverse și uneori aparent contradictorii: de stil « el mudejar », gotic, baroc, modern style. Scopul urmărit și atins cu regularitate a fost realizarea unei arhitecturi de expresie majoră, capabilă să satisfacă nevoile de ordin funcțional, dar, deopotrivă, să instituie în habitatul urban repere de noblețe spirituală, de incitant dialog cu istoria.

Născut la 17 octombrie 1867 în localitatea Carreró, Puig i Cadafalch a studiat arhitectura și științele fizico-matematice la Universitatea din Barcelona. Stăpînit de o mare curiozitate intelectuală, el a aprofundat problemele de istoria și teoria arhitecturii, fiind atras de Viollet-le-Duc căruia îi datorează nu numai înțelegerea stilului gotic, ci și preocupările pentru restaurarea monumentelor. Dintre edificiile realizate pe baza proiectelor sale vom menționa aici casa Roma Macaya (1900), vila Munitadas (1902), casa Terrades « de les Punxes » (1903), vila « El Rogerar » (1904), uzinele Casarramonta (1913), casa Pich i Pon (1921), casa Casarramonta (1924). Prin întreaga sa operă de arhitect, considerînd și lucrările rămase la stadiu de proiect, Puig i Cadafalch a contribuit la afirmarea principiului că faptul de a construi implică o gravă responsabilitate de ordin cultural. Un edificiu, mai ales dacă este situat în spațiul public, trebuie să satisfacă multiple funcțiuni, una dintre cele mai importante fiind aceea de incitare spirituală.

Pentru cititorul român este util de reținut împrejurarea că Puig i Cadafalch a fost unul dintre primii istorici de artă de notorietate europeană care s-a interesat și a scris cu căldură despre monumentele românești. Participant la primul congres internațional de studii bizantine, organizat de Nicolae Iorga la București în anul 1924, savantul spaniol a fost surprins de frumusețea și originalitatea bisericilor medievale din Moldova în a căror compoziție decorativă a fațadelor a identificat o sinteză de indubitabilă valoare. Entuziasmul său nu a întîrziat să se manifeste în scris sub un titlu care situează arhitectura din Moldova într-un context european[7]. Departe de a considera vechile noastre monumente ca pe simple curiozități locale, Puig i Cadafalch le alătură, ca experiență creatoare arhitecturii preromanice sau arhitecturii « mudejar ». J. Bassegoda, autorul monografiei în discuție, nu ignoră acest capitol din activitatea marelui său compatriot, subliniindu-l în atenția contemporanilor. Se confirmă, odată mai mult, că istoria de artă poate fi o utilă punte între culturi diferite stimulînd fertile schimburi de valori spirituale pe parcursul mai multor generații. Din acest punct de vedere, istoricul de artă Puig i Cadafalch oferă un convingător exemplu[8].

---

[1] Joan Bassegoda i Nonell, *Gaudi*, editura Nou Art Thor, Barcelona, 1981. Reamintim că Antonio Gaudi y Cornet s-a născut la Reus, lîngă Tarragona, la 25 iunie 1852 și a murit la Barcelona, în anul 1926, iunie 10.

[2] . J. Bassegoda, *op. cit.* p. 2

[3] idem, p. 4

[4] idem, p. 5; a se vedea și casa « El Capricho » de la Camillas (Santandar) din 1883—1885

[5] Joan Bassegoda i Nonell, *Puig i Cadafalch*, editura Nou Art Thor, Barcelona, 1985

[6] Prin hotărîrea guvernamentală din 9 ianuarie 1976, au fost clasate ca monumente șase clădiri proiectate de Puig i Cadafalch

[7] J. Puig i Cadafalch. *Les periodes succesives de l'influence byzantine en Occident. Prémier art roman. Architectura Mudejar. Eglises de Moldavie*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 164 și urm.

[8] Puig i Cadafalch a murit la 23 decembrie 1956, la Barcelona. A fost membru al mai multor academii și institute superioare din Spania și Franța. Dintre numeroasele sale scrieri amintim aici: *Le prémier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'occident mediteranéen aux Xe et XIe siècle*, Paris, 1928; *L'escultura rojanica a Catalunya*, I—III Barcelona, 1949, 1952, 1954; *L'art wisigothique et ses survivances*, Paris, 1961. În legătură cu cercetările privind arta românească, am făcut referiri mai amănunțite în articolul nostru *José Puig i Cadafalch — historien de l'art roumain*, în « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », serie Beaux Arts, 1982, p. 49—55.

vitrina cărții

călin dan

Gheorghe Crutzescu — Podul Mogoșoaei — Povestea unei străzi, prefață de Eugen Barbu, note de Virgiliu Teodorescu, Meridiane, 1986. O carte nostalgică, pe care trecerea timpului o transformă neașteptat dintr-o *causerie* agreabilă și sentimentală într-un document menit să certifice asupra fețelor dispărute ale Orașului. Față de un Ionescu-Gion etalînd o materie grea, densă și plină de labirintice informații, asemenea unor ruine somptuoase și afumate, chiar față de Constantin C. Giurescu, a cărui modernitate se contamina și ea de străluciri vetuste și orientale, textul lui Crutzescu are o sprinteneală și o frivolitate mai « franțuzite ». E limpede că ce îl interesa (la nivel intuitiv, desigur, scriitorul nefiind un « problematic ») nu e atît vechea capitală domnească, ci orașul nou, cu aspirații occidentale. Ereditatea este însă mai puternică și balcanismul — acel grăitor amestec de contraste, clădit pe indolență și refuz al duratei, pe neîncrederea în monumental și în perpetuare a formelor stabile, avid de stălucirea noutății prin ruinarea vechiului — transpare cu persistență. Dovadă lectura, subiectivă dar în fond justă, pe care o oferă prefațatorul. Dovadă fragmente ca acesta: « Mă gîndesc la « domnii de la Capșa» ca la niște oameni fericiți, care vorbeau de cai, de femei și de vinuri cu foarte multă seriozitate și care trăiau într-o lume restrînsă și stilizată ca un desen de Constantin Guys sau o noapte de carnaval. Erau, înainte de toate, amanți, purtau melon cenușiu, monoclu și pantaloni pepita, aveau o floare la butonieră și nu vorbeau decît franțuzește. Am cunoscut pe cei mai mulți dintre dînșii în tinerețea mea. Erau însă atunci domni bătrîni, liniștiți și aveau necazuri și boală de ficat, ca toată lumea. Azi au murit, cred, toți, împreună cu politețea, veselia dezinteresată, nepăsarea și leul-aur ». Textul este scris în 1935; față de prima ediție (Socec, 1943), Editura Meridiane are încă odată meritul unui spor științific prin aparatul critic și prin extinderea ilustrației. În ansamblu, o surpriză dintre cele mai plăcute.

Vasile Florea — Pictori ruși moderni, Meridiane, 1986, Colecția « Maeștrii picturii universale». Bun cunoscător al picturii ruse din secolul al XIX-lea, Vasile Florea își intitulează studiul introductiv al albumului « Un secol de pictură rusă (1823—1923)», construind pe artificiul unor date precise limitele unei evoluții plastice coerente. La 1823, Alexei Venețianov picta « Hambarul », o lucrare ce rupe cu tradițiile de atelier ale academismului, încercînd o echivalare optică a efectelor de plein-air. De la acest cap de serie, arta modernă rusă se va dezvolta pe căi diferite și complementare. Romantismul (Aivazovski,) realismul eroic (Repin) sau cel cotidian (Perov), arta de reînviere a istoriei naționale (Riabușkin), impresioniștii (Vereșciaghin), stilul 1900 (Benois, Bakst), grupări ca cea a peredvijnicilor, Mir Isskustva, Golubaia Roza, apoi cubo-futuriștii, (Larionov, Goncearova), constructiviștii (Tatlin, El Lissițki), suprematiștii (Malevici), acești artiști (și alții încă), toate aceste curente artistice s-au manifestat, polemizînd adesea cu reciprocă virulență, pînă la 1923, cînd Vladimir Maiakovski semna manifestul grupării LEF (Frontul stîng al artei), text ce constata o scădere a eficienței avangardei ca artă revoluționară și, implicit, intrarea pe scena istoriei a realismului socialist.

Adina Nanu/Doina Mândru — Ion Lucian Murnu, Meridiane, 1986. Figură izolată în istoria plasticii românești moderne, Ion Lucian Murnu, fiul cunoscutului desenator Ary Murnu, și-a desfășurat activitatea cu precădere ca sculptor. Apropierea de pictură s-a făcut prin asimilarea unui limbaj volumetric ce sintetiza impresiuni clasice și grațiozități decorative într-un stil unitar, al cărui interes rezidă în afilierea la acea tendință de « recuperare a muzeului», apărută în arta europeană prin anii '30. Pînzele artistului, cu un plus de încărcătură literară, păstrează din sculptură linia sintetică, refuzînd însă artificiul ornamentistic în favoarea unei cromatici mai violente.

Gheorghe Cosma — Pictura istorică românească, Meridiane, 1986, Colecția « Curente și sinteze ». Sesizînd o « constantă ideologică» în pictura românească încă de la frescele monumentelor din nordul Moldovei și Bucovina (exemplele ilustrînd prin metaforă iconografică sau chiar cu precizie documentară episoade ale luptei antiotomane sînt binecunoscute), autorul parcurge etapele cronologice ale manifestării genului, de la « pictorii pașoptiști» la cei care au reflectat prin documentare directă evenimentele de la 1859 și 1877, de la Ștefan Luchian și Băncilă (contemporani ai răscoalelor de la 1907), la Ștefan Dimitrescu (fixînd în « Morții de la Cașin» o scenă observată pe frontul primului război mondial), ajungînd pînă la comemorările și temele aniversare propuse de arta contemporană.

Gergeta Peleanu — Acuarela românească în secolul XIX și prima jumătate a secolului XX, Meridiane 1986. Cercetător temeinic al artei românești moderne, cunoscător al patrimoniului muzeal, autoarea folosește un material îndeobște fragil și puțin valorificat prin expoziții și publicații, pentru a face, pe de o parte, un recensămînt stilistic al artei românești, « pe obiecte», iar pe de altă parte pentru a deconspira aspecte inedite surprinzătoare uneori, din creația marilor nume ca Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Luchian, Pătrașcu, Pallady, E. Stoenescu. Șt. Dimitrescu, N. Tonitza etc. etc.

christo sau mitizarea inutilității operei-proiect

constantin chirculescu

O dimineață frumoasă de toamnă oferă parizienilor nedumeriți spectacolul insolit al unei activități anunțată ca artistică. Într-adevăr, Christo, artistul de origine bulgară, prevenise, cu destulă publicitate și chiar cu un exercițiu preliminar tehnic, despre iminența realizării unui proiect-operă de artă de mult meditat: împachetarea unui monument artistic istoric, un pod celebru, Pont-Neuf, bijuterie arhitectonică și urbanistică a Parisului.

Împachetare? cuvîntul ar părea lipsit de sens, alăturat unei activități artistice, dacă nu am avea precedente, din partea aceluiași artist, deja notoriu: statuia lui Leonardo, la Milano, un turn medieval, de asemenea muzee precum Kunsthalle din Berlin și Muzeul de artă contemporană din Chicago. La toate aceste acțiuni, un singur cuvînt devine, întrucît rezonanța sa comercială este larg acceptată, banalizată chiar, mai ales în societatea de consum, factorul care încearcă să mitizeze, în sfera artei, activitatea lui Christo: « împachetare ». Efectul este insolit, deconcertant, provocator, șocant, fastuos, efemer, gratuit. Arta contemporană a văzut destule supralicitări ale unor principii deja revolute, alternînd între absurd, grotesc, gratuit, scandalizant, urît, efemer etc., astfel încît ar trebui să fie imunizată la « cercetări » aberante. Nu este mult timp de cînd, de îndată ce ne referim la artă, întîlneam mai ales cuvinte ca « ideal », frumos, real, perfecțiune, formă, armonie, spirit, religie, Dumnezeu, lumină, picturalitate, social, mit, natură statică etc., cu care eram familiarizați, chiar dacă posibilitatea lor de transfigurare artistică era și este infinită. O răsturnare *aparent insolită*, *profund banală* și *semnificativă*, în ordinea valorilor, are loc în demersul creator al lui Chirsto.

Aparent insolită, deoarece termenul definește caracterul cel mai nevinovat, și introductiv, al acțiunii sale. Acest aspect decurge dintr-o întreprindere frecventă în timpurile moderne, care procedează la un larg examen de conștiință al artei și civilizației, vizînd demistificarea unor valori — nu neapărat poncife — care au făcut echilibrul și finalitatea unei evoluții istorice indiscutabile; desigur, cu semne de exfisiere în ultimele decenii. Christo rămîne în arena dezbaterii caracterului materialist, de consum de masă al civilizației contemporane, inițiată de atitudinea dadaistă; deoarece în « creația » sa există negație: negație a unor valori artistice, istorice, arheologice, geografice, prin luarea lor în deriziune.

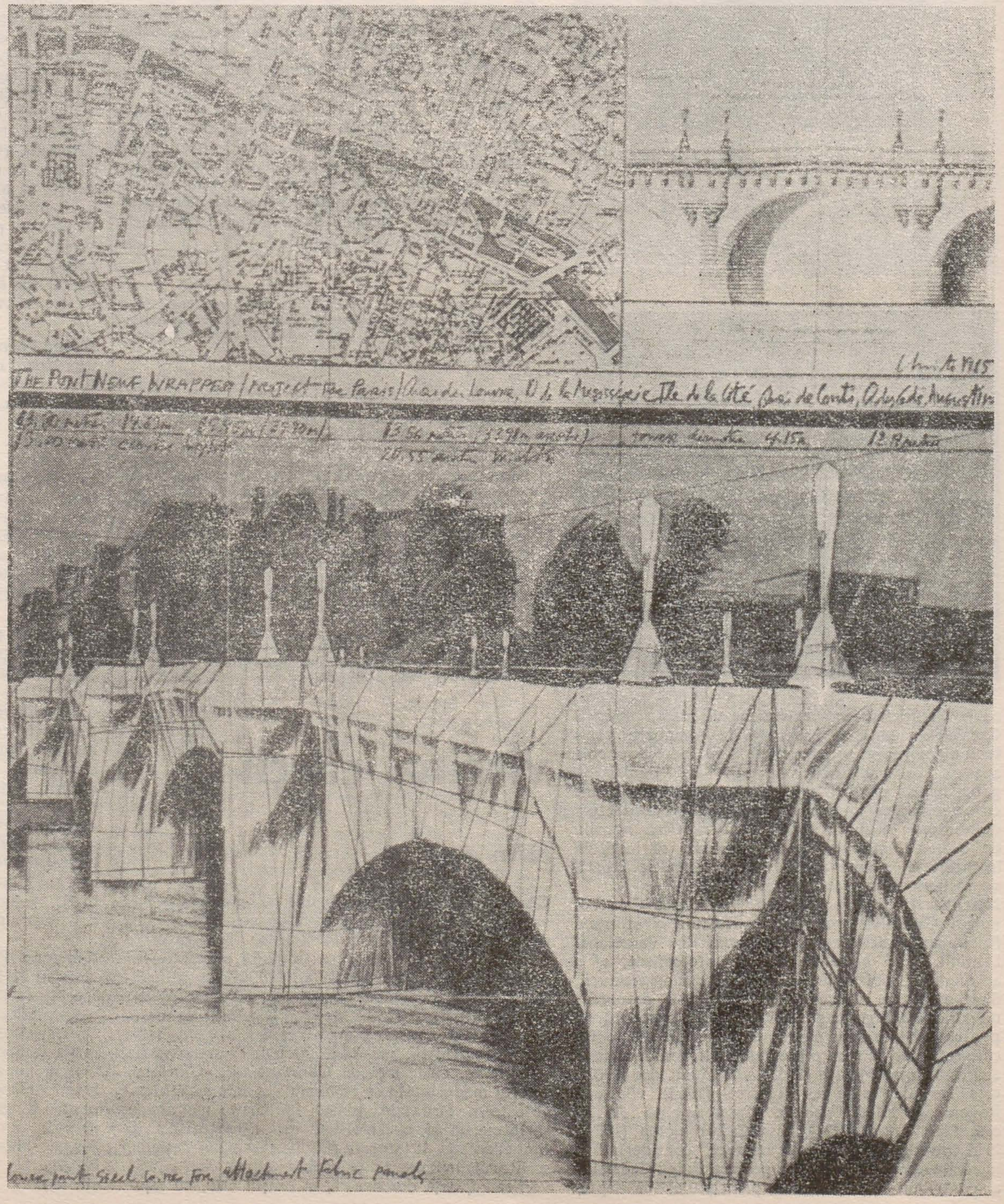
« Împachetarea » preludează livrarea și facilitează « vînzarea » obiectului. Opera de artă devine « obiect de consum », « crearea » ei act preliminar oricărei comercializări, deci vînzări, deci egalizări consubstanțiale între valoarea umană și valoarea-marfă. Cînd binomul « artă-non-artă » apare ca obiect de meditație, el nu poate fi redus la nici una din componentele care îl configurează, ci trebuie să rămînă, în conștiința oricărei dezbateri, ca un simbol al nevoii de sinteză, creator de autodepășire, de subliniere ideatică. Pînă aici, Christo nu deranjează, în ordinea ideilor, ci dimpotrivă, incită la reflecție. Cu atît mai mult cu cît, potrivit propriilor declarații, el nu urmărește nici « conservarea », nici comercializarea « proiectului-realizat »: singura sursă de venituri o constituie desenele preliminarii. În acest caz, efemerul își este suficient și atitudinea de demolare a conceptului de eternitate este grăitoare și consecventă.

Profund banală deoarece, odată efectul surprizei conturat, ca participant la individualitatea « operei », analiza estetică trece prin examenul obiectiv al simțurilor. Ochii văd și descrierea a ceea ce văd face parte din constituția oricărei opere de artă, implicit nu numai ca descriere dar și ca amenajare a retrăirii interioare, în cadrul procesului contemplației critice. Banal, derivă, etimologic, de la ban, în românește, de la abstractizarea, depersonalizarea oricărei producții umane în valoarea ei marfă. Opera de artă nu este bun de consum, prin natură, în ciuda prețului ei, la Christie's, Sotheby's, Dumont etc., și a « cotei » sale în bursă. Or, sociologic și economic, asistăm la un « boom » comercial al statutului său. Aceasta nu alterează cu nimic constituția sa. Menirea sa, da! De aici, exacerbarea caracterului de « banal », ca o componentă a artei contemporane adulate de public. Altfel zis, identificarea forțată, nonsubstanțială dar comercială, a valorii estetice cu cea materială, materializată în ordinea gîndirii filozofice.

Desigur, Christo se apără, în declarațiile sale, de orice intrus comercial ceea ce, dacă este adevărat sau nu, nu schimbă nimic natura « finalizării » activității sale.

Între Christo și o vînzătoare de cosmetice pariziană nu există nici o diferență, cu atît mai mult cu cît rafinamentul activității se egalizează în timpurile noastre, în ciuda diferențelor de intenție, privind rostul fiecăruia. Dar este exact intenția creatoare declarată a artistului: el nu vrea nimic mai mult decît ceea ce « fascinează » mediocritatea « consumatorului » de « artă » căruia i se adresează. Artist, spectator, răspunderea este egală. Și această egalizare a rolurilor este foarte semnificativă pentru creația contemporană. Ea întîlnește, în ordinea concepțiilor intelectuale contemporane, ceea ce fizicienii au definit, pentru lumea materială cu cuvîntul entropie, pe care un filozof al artei ca René Huyghe îl extrapolează, nu fără durere interioară, cu luciditate, demonstrații evidente și atitudine critică, la « creațiile » artistice contemporane, voite artistice. Tot venind să atragi atenția celor din jur asupra pericolelor care îi așteaptă, riști, odată momentul istoric dadaist revolut, să te confunzi cu obiectul atitudinii critice. Efectul cel mai reușit rămîne un fel de « estetizare » maladivă a unor atitudini revoluționare. Și impresia mi-a fost confirmată într-un mare tîrg de artă — FIAC '83 — la Grand Palais, unde o galerie expunea o serie de lucrări de Kurt Schwitters, în care impulsul contestatar inițial se îneca într-o cuminte ordonare a elementelor heterogene, potrivit legilor eterne ale artei: compoziție, proporție, armonie etc. ! ! !

Semnificativă, deci, « împachetarea »



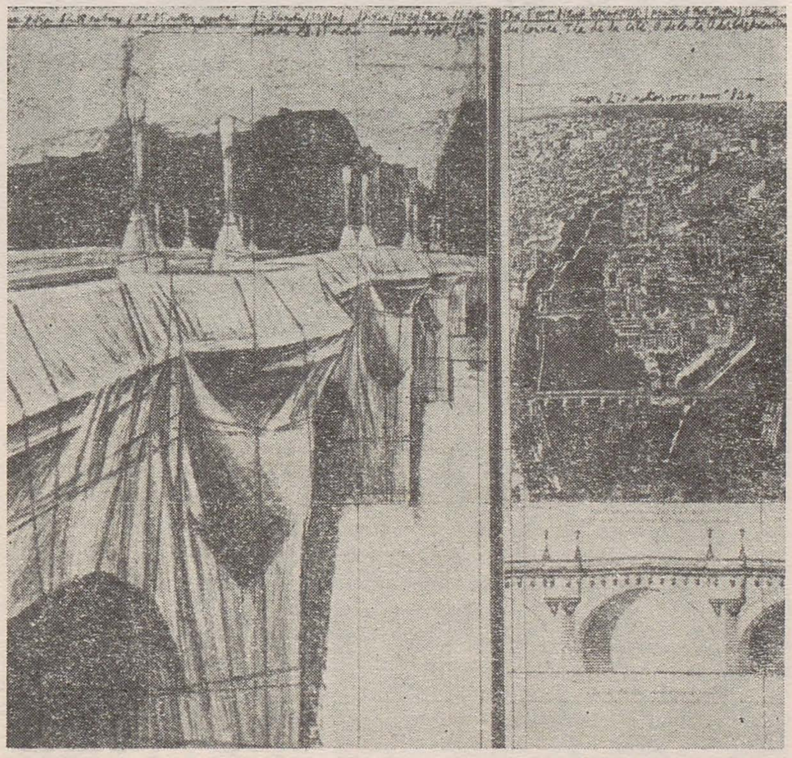
Pont-Neuf împachetat (14 zile, de la 23 septembrie la 6 octombrie; timpul de montaj — 3 zile, începînd de la 20 septembrie)

Podului Nou efectuată de Christo, poate fi, dar în ce sens? Poziția dadaistă izbucnește dintr-o atitudine non-creatoare, declarată și asumată; ea este protestatară — la început fără să aibă recunoașterea suportului său artistic uman, social-istoric, căruia îi acuza carențele, pentru a pregăti remedierea lor, ceea ce se numește o poziție de «avant-gardă». Ea se vrea premonitoare prin critică, nu prin creație. Derivatele dadaismului sînt justificate încă, din nefericire, în zilele noastre, după 60—70 de ani de patinare istorică a condițiilor exterioare, dar exigența amplificării interioare a procesului creator și a manifestării sale calitativ-superioare, prin operă, este oare sesizabilă în «proiectul-realizat» al lui Christo? «Land-art»-ul, care constituie universul său teoretic și de activitate mai larg, înseamnă, desigur, intervenție umană în mediul înconjurător, modificare voită a ambianței naturale. El are meritul, asemeni atitudinii ecologice, de a atrage atenția asupra faptului că totul este «legat» în univers, de la faza inițială a materiei inerte, supuse procesului degradabil al «entropiei» pînă la ipostaza cea mai înaltă a evoluției sale, spiritul uman, cu dimensiunile sale cele mai reprezentative, responsabilitate și creație. În acest sens, o magnifică demonstrație, prin intermediul formelor fizice, biologice și artistice, este furnizată de eseul lui René Huyghe, «Formes et forces»: totul este inextricabil legat în univers și arta răspunde unei determinări dar și unei aspirații profunde, situîndu-se în punctul culminant al împingerii evolutive a universului. Relația cu universul fizic nu este decît legitimă pentru creația artistică. Cînd Christo ridică un baraj artificial, întinzînd în Valley Courtain o perdea din pînză de nylon oranj de 18 500 metri pătrați, sau cînd acoperă în Australia, la Wrapped Coasta, o felzăcu un imens linţoliu, glacializînd o natură vie, el intervine în mediul ambiant, îl modifică potrivit premonițiilor sale. Or, semnificația acestor prospecții este cea evidentă: înăbușirea impulsului vieții, regresia la tema obstacolului, a înghețării oricărei activități a degradării a ceea ce trebuie să fie progresie vitală și spirituală calitativă. Spectacolul grandios este în același timp înfiorător. «Renașterea» schimba lumea înconjurătoare și interioară, adaptînd-o la dimensiunea plenitudinii facultăților creatoare ale omului, intelectuale și spirituale. Orice creație — pictură, sculptură, arhitectură, urbanism — era o «umanizare» a lumii, o iradiere, o proiectare a personalității omului în lume și o modificare a acesteia în sensul său. La Christo, direcția este regresivă, sinistră, materialistă și contrară oricărui efort spiritual, creator-uman. Confesiunea lui Christo este elocventă: «Je sais que mes projets sont radicaux, à tous les points de vue: ils sont soudains, ils transforment très rapidement, et pour peu de temps, un paysage et je les donne à voir; on ne peut pas les acheter, ni faire payer des tickets pour les voir. Ils sont irrationnes y compris dans leur aspect financier. Ils sont, je crois, totalement à l'image de l'individualisme du XXe siècle. Peut-être que personne n'a besoin de mes projets, mais personne ne soit non plus ce dont il a besoin, et en ce sens, ils sont inutiles comme l'art en général est inutile...»

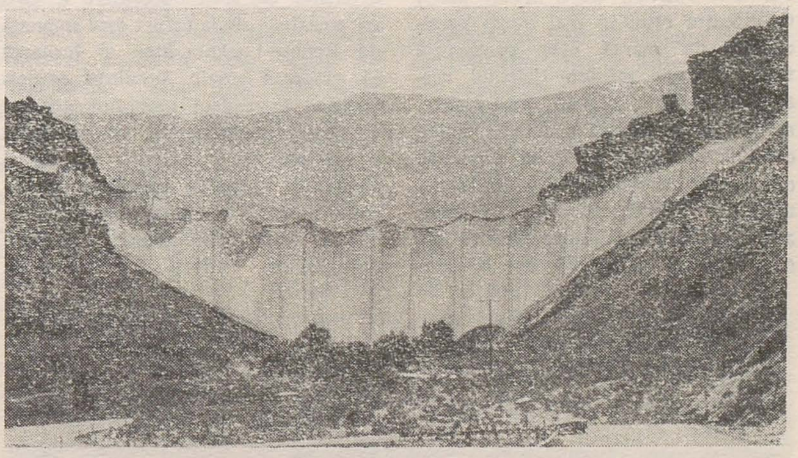
Nimic mai semnificativ, mai crud, mai dramatic, mai banal, mai irespirabil decît «semnificația» spectacolului parizian al «împachetării» Podului Nou—1985. Atitudinea cea mai «banală» a spectatorului, deci consubstanțială celei a spectacolului ar fi: «retour à l'envoyer». Ea ar deveni, astfel, la fel de facilă. Sentimentul răspunderii implică același enorm examen de conștiință și remodelarea imaginii sale, prin efort creator interior, pentru a corija reflexul oglinzii. Arta contemporană rămîne cu o imensă misiune de împlinit: sublimarea spirituală, prin creație și regăsirea a ceea ce un filozof al artei, René Huyghe, exhortă cu un tragism asumat: «le sens de la vie». «Proiectul-realizat» al lui Christo nu participă la acest apel, în esența sa, ci se cufundă în enorma și inutila producție de artă contemporană, tautologică, prin «soluțiile» sale, a unor principii perimate.

P. S. Pentru amatorii de precizări istorice, enumerarea unor detalii tehnice nu poate decît să amplifice sentimentul inutilității deznădăjduite a «proiectului realizat» al lui Christo: «1606: construcția Podului Nou este terminată; 1975: primele desene ale lui Christo pentru proiectul Podului Nou; 1978: debutul negocierilor lui Christo cu primăria Parisului; 1984: Christo primește autorizația scrisă a primarului Parisului pentru proiectul Podului Nou; 2.000.000 de dolari: costul (aproximativ) al realizării; 70.000 de ore de muncă, aproape, au fost necesare; 40.000 m² de pînză sintetică au fost desfășurate; 11.000 metri de funii au fost utilizate pentru a lega Podul Nou; 1.000 de persoane au lucrat, direct sau indirect, la proiect; 65 de alpiniști din regiunea Chamonix au ajutat la desfășurarea pînzei escaladînd Podul Nou; 4 zile: durata totală a proiectului Podul Nou; 3 zile: timp de montaj (la fel pentru despachetare); Aceste cifre sînt expresia fidelă, directă și, în concluzie, singura impresionantă a spectacolului parizian oferit în toamna anului 1985 de Christo.

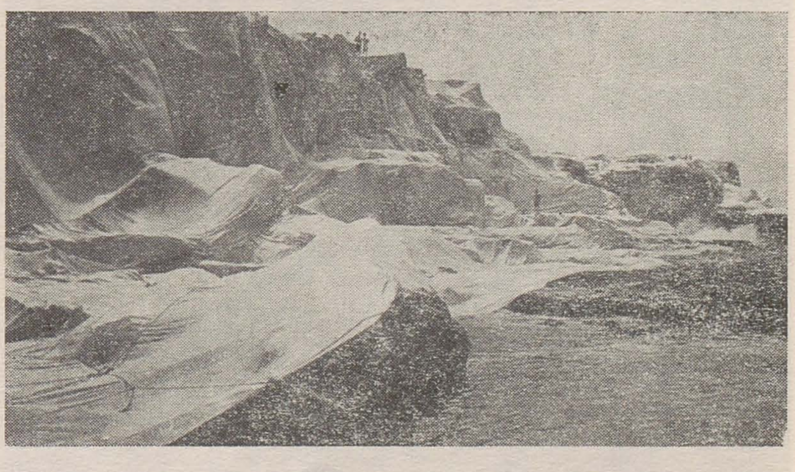
Test la Grez sur Loire, pentru proiectul Pont-Neuf, februarie și martie 1985



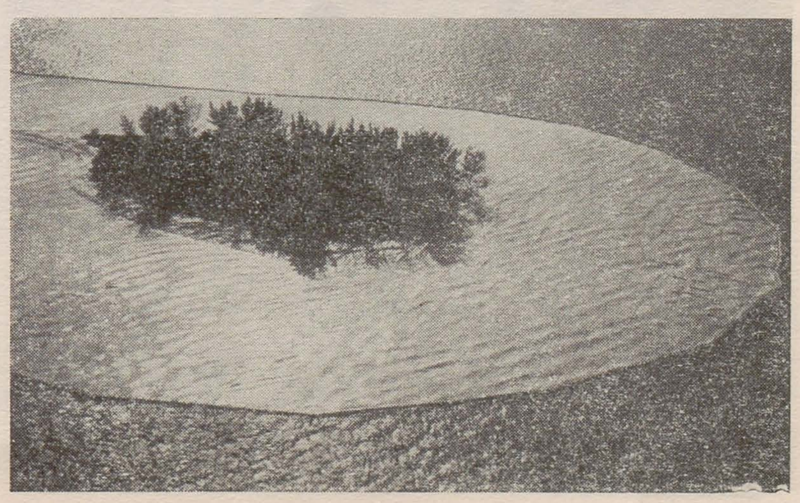
Pont-Neuf împachetat, proiect pentru Paris, 1984; Desen în două părți, 165 × 106,6 cm și 165 × 61 cm creion, cărbune, pastel; fotografie aeriană și indicații tehnice



Cortină pe o vale, Rifle, Colorado, 1971—1972



Coastă împachetată, Little Bay, Australia, 1969

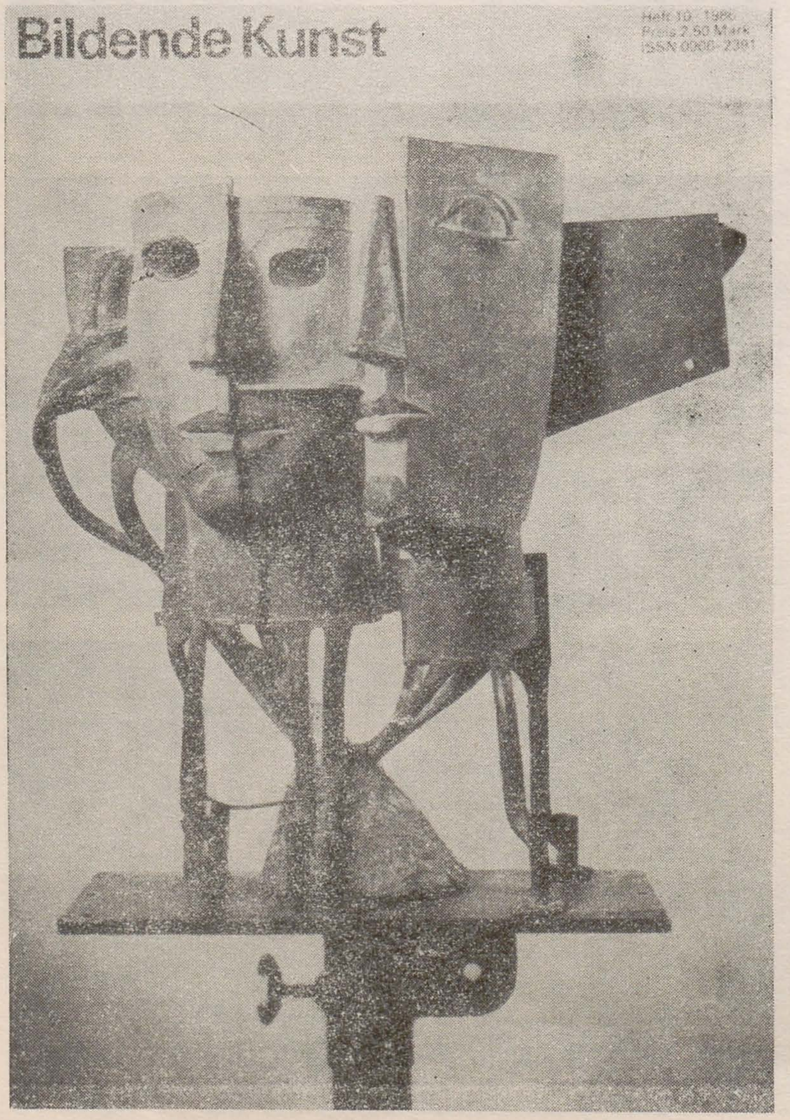


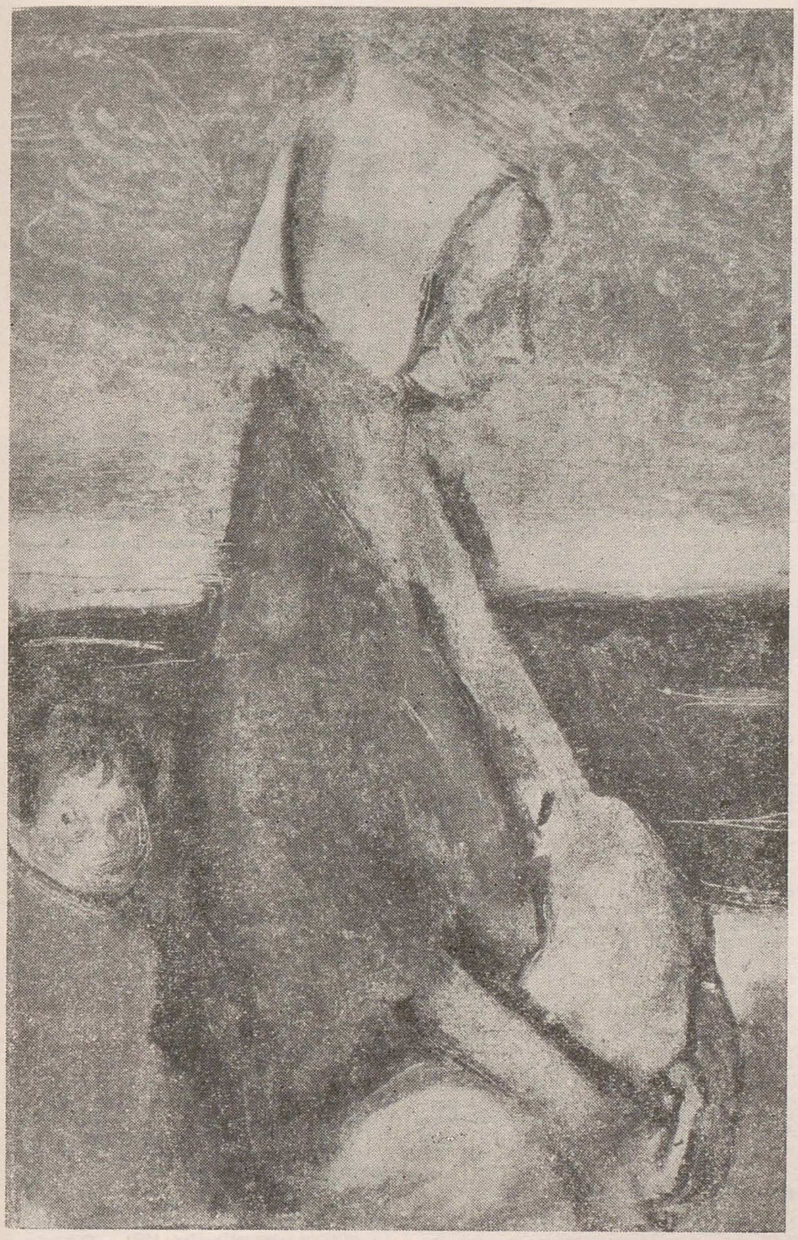
Insule-centură, Biscayne Bay, Miami 1980—83

bildende kunst, nr. 10, 11, 12/1986

gheorghe vida

Ultimele numere din anul 1986 ale revistei *Bildende Kunst* prezintă aceleași sumare variate, semn distinctiv al revistei, de mai mulți ani, fără a se pierde din vedere însă o anume axă tematică în jurul căruia se organizează contribuțiile numeroase, bogat și eficient ilustrate.
Astfel numărul din octombrie al revistei se deschide cu o convorbire dintre Peter Michel, redactorul șef al revistei și președintele Uniunii Artiștilor Plastici din R.D.G., prof. Willi Sitte. O discuție reunind mai mulți participanți de marcă este consacrată temei *Arta-pe măsura timpului nostru*, cu multe observații interesante, menite să definească o artă în slujba comunicării sociale. Două expoziții cu amplă rezonanță în viața artistică din R.D.G.: *Grafica în lupta zilelor noastre* și *Creația plastică populară din R.D.G.*, 1986 sînt prezentate de Ingrid Beyer și respectiv de Gertrude Sumpf. În ce privește expoziția creației populare, așa cum reiese și din reproduceri, este vorba de fapt, de artiști neprofesioniști, vehiculînd un limbaj matur, rod al unei educații artistice sistematice în cercuri de studiere a artelor plastice. Deci ei se delimitează de artiștii «naivi» ca și de arta propriu-zisă populară, în accepția de la noi, de pildă. O scurtă prezentare a Quadrienalei de arte decorative a țărilor socialiste de la Erfurt este semnată de Renate-Luckner-Bien și încearcă să găsească unele tendințe semnificative, în cadrul efortului general al țărilor participante de a păstra și mai ales de a dezvolta creator o moștenire culturală specifică, ca element esențial în configurarea mediului de viață contemporan. O serie de gînduri, reflecții pe marginea





Bienalei de grafică aplicată de la Brno publică Ullrich Wallenburg, iar tot în sensul deschiderii spre orizonturi internaționale, Hermann Raum glosează spiritual despre galeriile din Paris, efectuînd un tur al expozițiilor pariziene din anul 1986. Se insistă asupra inițiativei galeristului Claude Bernard de a expune artiști de mare clasă din R.D.G. ca Werner Tübke, în compania unor nume ilustre. Acest număr este dedicat precum se vede unor expoziții importante ale anului în R.D.G. Dintre ele se detașează cea de a patra Bienală a caricaturii din R.D.G. analizată de Klaus Haese. În cadrul celei de a doua ediții a prestigioasei manifestări *Glaspreis* Coburg/1985 (R.F.G.), despre care ne informează Rainer Krauss, unul din premiile speciale a fost obținut de artistul român Silviu Dancea ale cărui *Figuri antropomorfe* sînt reproduse la loc de cinste în revistă.

Un articol omagial Fritz Cremer semnat de Volker Frank, cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 ani a artistului, un altul dedicat lui Johannes Wüsten (1896—1943) de către Baldwin Zettl deschid seria prezentărilor ample ale unor personalități ale plasticii contemporane din R.D.G. ca pictorul și graficianul Wolfram Schubert (n. 1926); graficiana Petra Fleming (n. 1944); sculptorul Lutz Holland (n. 1934) și caricaturistul Dieter Zimmermann (1942). Un studiu solid informat se ocupă de retrasarea evoluției artistice și umane a lui Robert Rafailovici Falk, unul din proteicii reprezentanți ai avangărzii sovietice, de la a cărui naștere se împlinesc în 1986, 100 de ani. Numărul din noiembrie al revistei este axat pe evaluarea activității multiforme a Bauhaus-ului din Dessau, inaugurat la 4 decembrie 1926. Acest număr are o importanță deosebită pentru luminarea unor aspecte mai puțin cunoscute ale pedagogiei și activității artistice avînd ca deviză funcționalismul din deceniile 2 și 3 ale secolului nostru. Studiul datorat lui Christian Schädlich propune o cronologie a instituției, cu marcarea evenimentelor hotărîtoare. Se arată printre altele modul în care au colaborat tinerii pe atunci, absolvenți ai Bauhaus-ului din Weimar, deveniți acum profesori ca Josef Albers, Herbert Bayer, Marcel Breuer, Hinnerk Scheper, Jozef Schmidt și Gunta Stöllz, cu «bătrînii» maeștri: Gropius, Kandinsky, Klee, Moholy Nagy, Muche și Schlemmer, întru împlinirea profilului pedagogic și artistic al școlii. În continuarea grupajului tematic *Bauhaus-Dessau*, Claude Schnaidt examinează creația arhitecturală a lui Mies van der Rohe cu prilejul centenarului nașterii sale. Se arată printre altele că opera lui Mies este mai complexă decît se crede de obicei, chiar de către exegeții înșelați de omogenitatea producției sale. În mod paradoxal, de pildă arhitectul Robert Venturi, unul din părinții post-modernismului declară că a găsit un sprijin în opera lui Mies van der Rohe. În treacăt fie spus, post-modernismul este plin de asemenea, poate doar aparente, contradicții. În continuare, într-una din secțiunile cele mai interesante ale acestui grupaj revelator despre Bauhaus-ul din Dessau sînt aduse în prim-plan figurile unor creatori mai puțin cunoscuți care au gravitat în jurul școlii. Astfel Ruth Menzel scrie despre textilista Grete Reichardt (1907—1984); Christian Ditrich despre scenograful Kurt Schmidt (n. 1901), unul din colaboratorii lui Schlemmer la elaborarea «baletului mecanic», Wolfgang Hütt despre pictorul și graficianul Carl Marx (n. 1910), în sfîrșit Renate Luckner-Bien despre afișistul Walter Funkat (n. 1906). Din sumarul diversificat al numărului se cuvine să mai desprindem articolul semnat de Günter Rieger. Intitulat sugestiv *Modul de existență — arta* autorul omagiază cei optzeci de ani pe care i-a împlinit anul trecut maestrul Corneliu Baba. După ce reamintește cîteva date din viața și creația lui Corneliu Baba, binecunoscut și în R.D.G., Günter Rieger arată că «impresionanta operă a pictorului român nu poate fi explicată doar prin prisma tradiției artistice naționale». Strînsă și în același timp misterioasă este contopirea dintre trăsăturile naționale cu lumea formală și tezaurul spiritual al artei universale /.../. Opera sa este expresia unei neobișnuite capacități de sinteză». Articolul este ilustrat cu reproduceri după picturi și desene ale marelui artist, ca și de o imagine a lui Corneliu Baba, în liniștea atelierului (în il.).

Ultimul număr pe anul 1986 al revistei *Bildende Kunst* își propune printre altele o reactualizare a rezultatelor artei monumentale mexicane prin studii ca cel semnat de Olav Münzberg și Michael Nungesser *(Nașterea mișcării muraliste mexicane)*, o foarte utilă retrospectivă istorică a acestei adevărate explozii creative sau cel al lui Michael Nungesser despre *Picturi murale în afara Capitalei* — aducînd în centrul atenției opere mai puțin comentate de obicei ca cele pictate de Guillermo Bravo Moran sau Oswaldo Barra Cuningham. Gerhard Haupt efectuează un trist bilanț al picturilor murale parțial sau total distruse de cutremurul din septembrie 1985 din Mexic. Într-o secțiune aparte sînt interpretate mari personalități ale artei mexicane, în contextul contactului lor cu arta europeană. Astfel Raquel Tibol se ocupă de etapa cubistă a lui Diego Rivera, Grit Wendelberger de tema dansului morții în opera grafică a lui José Guadelupe Posada, iar Olav Münzberg de Rufino Tamayo. Mai semnalăm în acest număr cronica lui Heinz Schönemann la expoziția *Friedrich al II-lea și arta*, deschisă la Postdam și un articol de Anita Kühnel cuprinzînd observații nuanțate despre Charlotte E. Pauly (1886—1981), o artistă a cărei operă picturală și grafică este o continuă, poetică evocare a unor locuri și chipuri surprinse în numeroasele ei călătorii (Spania, Tunis, Franța, dar și Europa Centrală și Balcani).

agenda u.a.p.

• În luna ianuarie 1987 a avut loc o întrevedere la sediul Uniunii Artiştilor Plastici cu Fritz Kutscha, proprietarul galeriei « Über dem Café Mozart » / Salzburg — Austria.

Deplasări oficiale în străinătate:

• Costa Constantin şi Penda Ion, graficieni, membri ai Uniunii Artiştilor Plastici, s-au deplasat în U.R.S.S. pentru studii şi documentare, în calitate de delegaţi oficiali în cadrul schimburilor culturale dintre Uniunea Artiştilor Plastici din R.S.R. şi Uniunea Artiştilor Plastici din U.R.S.S. în perioada 6—17 ianuarie 1987.

• Prut Ionescu Constantin, critic de artă, membru al Uniunii Artiştilor Plastici, s-a deplasat în U.R.S.S., pentru studii şi documentare, în calitate de delegat oficial, în cadrul schimburilor culturale dintre Uniunea Artiştilor Plastici din R.S.R. şi Uniunea Artiştilor Plastici din U.R.S.S. în perioada 21—30 ianuarie 1987.

• Bogdan Bârleanu, pictor, membru al Uniunii Artiştilor Plastici, s-a deplasat în Marea Britanie, în calitate de delegat oficial, în cadrul schimburilor culturale dintre Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste şi Consiliul Britanic în perioada 10—24 ianuarie 1987.

• Alexandru Ghilduş, designer, membru al Uniunii Artiştilor Plastici, s-a deplasat în Marea Britanie, în calitate de delegat oficial, în cadrul schimburilor culturale dintre Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste şi Consiliul Britanic, în perioada 21 ianuarie—8 februarie 1987.

calendar

oprişan, letiţia, pictor
n. 27 martie 1937, Bacău
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1965

crişan, pop, alexandra, sculptor
n. 10 martie 1932, Oradea
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu»
Debut: 1956

mermeze, georgeta, pictor
n. 8 martie 1932, Ploieşti
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1954) cu C. Ressu, N. Dărăscu
Debut: 1954
1967 — Menţiune la expoziţia cenaclului Tineretului U.A.P.
1972 — Diploma la simpozionul de artă plastică (oraş Victoria)
1983 — Medalia la tabăra de creaţie Lăzarea

nicodim, ion, pictor
n. 26 martie 1932, Constanţa
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1956)
Debut: 1954
1956 — Bursa « Fr. Storck»
1962 — Bursa « Nicolae Grigorescu» a Academiei R.S.R.
1964 — Premiul U.A.P.
1968 — Premiul UNESCO
1970 — Premiul — achiziţie la Expoziţia Internaţională de desene originale, Rijeka, Iugoslavia
1975 — Premiul « Ion Andreescu» al Academiei R.S.R.
1978 — Premiul (colectiv) pentru artă monumentală acordat de U.A.P.

szatmari, agneta, pictor scenograf
n. 18 martie 1932, Satu Mare
Studii de pictură
Debut: 1956

vremir, mircea, pictor
n. 19 martie 1932, Lipoveni (Bacău)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu»
Debut: 1955

barbosa, octavian, critic
n. 20 martie 1927, Bazaraşul (Timiş)
Studii: Facultatea de filosofie (1951)
Debut: 1956

ceauşu, pandele, ileana, grafician
n. 11 martie 1927, Poenari (Argeş)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1952)
Debut 1952
1970 — Medalia de aur pentru ilustraţie de carte
1970 — Diplomă la Tîrgul Internaţional de carte Leipzig, R.D.G.
1971 — Diplomă la Tîrgul Internaţional de carte Leipzig, R.D.G.
1977 — Diplomă de onoare pentru ilustraţie de carte, acordat de organizaţia pionierilor din R.S.R.
1982 — Premiul Organizaţiei pionierilor din R.S.R. pentru ilustraţie de carte

mărgărit, eugen, pictor
n. 24 martie 1927, Lunca (Buzău)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1956

şaramăt, popescu, alexandra, pictor
n. 27 martie 1927, Bucureşti
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu» (1957)
Debut: 1954
Premiul concursului internaţional de pictură « Italia 2000» Napoli, Italia

atanasiu, paul, pictor
n. 19 martie 1922, Constanţa
Studii de pictură cu C. Ressu
Debut: 1946
1952 — Premiul de stat cl. II

crăciun, eugen, pictor
n. 1 martie 1922, Piatra Neamţ
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu»
Debut: 1948

tudorache, ecaterina, — sculptor
n. 20 martie 1922, Ploieşti
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu»

popa, virgil, pictor
n. 1 martie 1917, Ţibăneşti (Iaşi)
Studii: Academia de arte frumoase Iaşi (1939) cu O. Băncilă şi N. Tonitza
Debut: 1939

crăciun, violeta, artist decorator
n. 4 martie 1921, Bucureşti
Studii libere de pictură şi artă decorativă
Debut: 1943
1962 — Diplomă de onoare la Expoziţia internaţională de ceramică, Praga

cancicov, solomon, ella, artist decorator
n. 14 martie 1907, Iaşi
Studii de specialitate Paris (1930—1934)

iuca, simion, grafician
n. 30 martie 1907, Bucureşti
Studii: Licenţiat în drept (1929); Şcoala de arte frumoase Bucureşti (1928), Paris (1934)
Debut: 1931

szabo, iosif, sculptor
n. 8 martie 1907, Oradea
Studii libere de pictură la Oradea şi Budapesta (1925—1928)
Debut: 1931

avachian, hrandt, pictor
n. 29 martie 1900, Alep
Studii libere de pictură cu J. Steriadi
Debut: 1922

grigorescu, aura, artist decorator
n. 20 martie 1904, Bacău
Studii la Paris
Debut: 1934

stoica, nicolae, pictor
n. 28 martie 1903, Brăila
Studii: Academia de arte frumoase, Bucureşti (1924—1929); Roma (1934—1938)
Debut: 1926

sterian, margareta, pictor
n. 16 martie 1897, Buzău
Studii: Academia de pictură Ranson (Paris) (1926—1928)
Debut: 1929
1931—Premiul Salonului oficial
1967 — Diplomă de onoare la Expoziţia internaţională de ceramică Istambul
1968 — Premiul la Expoziţia internaţională « Interfauna» Düsseldorf
1984—Premiul special al U.A.P.

dans ce numéro:

octav grigorescu p. 10

Né le 22 mai 1933 à Bucarest. Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1958). Débuts en 1959. Peintre, graveur et dessinateur, il participe assidûment aux expositions républicaines, annuelles, commémoratives, collectives et de groupe, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes (1962, 1963). Expositions personnelles: Bucarest (1967, 1971, 1972, 1974, 1976, 1984); Oradea (1975), Turin (1969), Milan (1970), Venise (1969), Rome (1970) Padoue (1971), Bologne (1970), Hambourg 1979, 1983, 1984). Entre 1981 et 1986 il figure dans la plupart des expositions d'art roumain organisées à l'étranger. Expositions internationales: 1965 — Ve Exposition internationale d'art contemporain, New Delhi; « Non abstract art », Tokyo; Biennale des jeunes artistes, Paris; Exposition d'illustration de livres, Leipzig; 1967 — « Intergrafik » Berlin (R.D.A.). 1968 — Biennale de Venise; Exposition internationale d'art graphique, Linz; Frankfurt/Main; New York, Cologne; 1969 — Cagnes-sur-Mer; 1970 « Victoire sur le fascisme », Varsovie, 1972 — « Bianco e nero », Lugano; Biennale d'art graphique, Florence. 1976, 1980 — Biennale d'art graphique, Brno; 1977 — Quadriennale nationale d'art, Rome; 1978 — IIe Biennale de peinture et de sculpture, New Delhi; 1980 — Biennale de Venise; 1981 — Biennale internationale d'illustration de livres pour enfants, Bratislave; 1982 — Biennale internationale d'art, Bilbao; 1983 — Biennale européenne de gravure, Baden-Baden; 1986 — Xe Exposition internationale de dessin, Rijeka. On notera aussi ses illustrations aux Poésies de Rainer Maria Rilke, Gérard de Nerval etc.
Prix: 1964 — IIe Prix attribué par la section d'art graphique de l'U.A.P. 1966 — Prix « Ion Andreescu » décerné par l'Académie Roumaine, Bucarest. 1969 — Grand Prix de l'U.A.P., Bucarest. 1976 — Prix de l'U.A.P. pour la peinture; 1981 — Ier Prix pour la peinture attribué dans le cadre du Festival national « Hymne à la Roumanie ».
Octav Grigorescu vient de nous quitter. « Ce fut un artiste d'une grande finesse intellectuelle et possédant un rare instinct poétique ». « A l'art graphique roumain il apports quelque chose qu'il n'avait pas encore: l'autenticité et la richesse d'une vision greffée sur une sensibilité fine et mystérieuse, le frisson de l'Invisible, les incantations magiques de la ligne. A la peinture il fit le don de son art aux tonalités éteintes, chargées de suggestions vaporeuses — un art fondé sur les valeurs du vague et de l'ambiguité, sur les transparences diaphanes de la pâte ».

emerich tamás p. 13.

Né le 15 octobre 1876 à Braşov, il meurt en 1901, à l'âge de 25 ans. Artiste aux aptitudes multiples, abordant la peinture, la sculpture ainsi que la musique et la poésie, il fut l'élève de Simon Hollosy à l'Ecole libre de peinture de Baia-Mare; excellent pédagogue, celui-ci eut un rôle est décisif dans la formation de sa personnalité artistique. Travailleur acharné, il brûle les étapes passant de l'accadémisme à un naturalisme saisissant, aux accents romantiques, pour aboutir à un symbolisme accusé annonçant le pré-expressionisme... Autant par les thèmes bordés que par l'expression ambigue aux multiples connotations littéraires, cette étape représente la partie la plus solide de sa création. Son œuvre ainsi que des documents concernant l'artiste, sont abrités dans les Musées d'Art de Braşov et de Sibiu.

silviu oraviţan creţu p. 15

Né le 4 octobre 1941 à Ciclova-Montană (département de Caraş-Severin) Diplômé de L'Institut pédagogique de Bucarest (1963). A partir de 1966 il participe aux selons officiels de Lugoj et Timişoara, puis aux Biennales de peinture et de sculpture à Bucarest ainsi qu'à des expositions commémoratives, collectives et de groupe en Roumanie. Expositions personnelles: 1968, 1987 — Timişoara; 1969, 1975, 1985 — Bucarest; 1976 — Reşiţa, Oraviţa, Caransebeş (exp. itinérante); 1981 — Rytymna (Crète), Aachen; 1982 — Lugoj; 1983 — Munich (galérie Claudia Strasser) Paris (galérie Berthe); 1984 — expose en Portugal (Fondation Avartanian) expositions permanentes aux galéries Nordenhake Malmo (Suède) et « 3 K — Stuttgart (R.F.A.).
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1974 — Modène; 1976 — Belgrad), Manchester; 1977 — Lisbonne, Helsinki; 1978 — Paris; 1982 — Madrid.
Expositions internationales: — Reszow (Pologne); 1983 — Valparaiso (VI-e Biennale internationale d'art); Paris (Salon de Mai). Prend part à des symposiums de peinture organisés en Roumanie (1982, 1984 — Teremia Mare; 1984 — Lugoj); et à l'étranger: 1973 — Solina-Reszow, Pologne; 1980 — Hajduböszörmeny-Debreczen (Hongrie). Participe aux projets de remodelage de la ville de Lugoj. Execute des décorations pour des édifices publics à Timişoara et Lugoj. Bourses d'étude en France (1983) et Suède (1984). Membre du groupe « Logos » à Paris (1983).
Prix: 1980 — Grand Prix de l'Union des arts plastiques de Hongrie.

vasile tolan p. 17

Né le 10 mars 1953 à Buru (département de Cluj). Etudie les arts graphiques à l'Institut d'Arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1972—1975). Débute en 1974. Artiste graphique et également peintre, il participe à la plupart des expositions républicaines, départementales, commémoratives et de groupe ainsi qu'aux Biennales des jeunes artistes organisées à Bucarest, Cluj-Napoca et dans d'autres centres culturels de Roumanie.
Expositions personnelles: 1975, 1979 — Cluj-Napoca; 1975 — Bistriţa; 1980 — Oradea; 1985 — Tg. Mureş.
Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1982 — Athènes; 1983 — Belgrad (13 artistes roumains), Detroit, Columbus, Youngstone; Washington D.C., New York; 1984 — Sandomierz, Stalowa Wola, Tarnobreg (Pologne). Expositions internationales: 1978, 1982 — Biennale des jeunes artistes, Sofia; 1983, 1986 — Concours international de dessin « Joan Miró », Barcelone; 1985 — Concours international de peinture à l'eau, Rome; 1986 — Biennale de Gravure — Cracovie; 1987 — Intergrafik, Berlin (R.D.A.). Symposiums: 1979 — Sîngeorz-Băi; 1980 — « Canal Danube — Mer Noire »; 1983 — Turnu Severin; 1985 — Harasiuki (Pologne); Calica; 1986 — Sibiu (I-er Symposium de création et de critique d'art).
Prix: 1983 — Prix pour la peinture attribué par la Filiale U.A.P. Cluj-Napoca. Lauréat de la IV-e édition du Festival national « Hymne à la Roumanie »

doina levinţa p. 19

Née le 10 avril 1939 à Bucarest. Etudes d'architecture (1961). Débute en 1961. Créateur de décors et de costumes pour le théâtre, le film et la télévision, elle deploie une intense activité en ce domaine tout en participant assidûment aux Biennales et aux Triennales de scénographie (1964, 1966, 1970, 1976, 1979, 1982) ainsi qu'à des expositions de design (1978, 1980) organisées à Bucarest. Expositions internationales: 1971 — Quadriennale de scénographie, Prague; 1972, 1981 — Triennale internationale de décoration théâtrale et du costume, Novi Sad; 1974 « Caléidoscope », Paris.
Expositions personnelles à Bucarest (1986) et Monte Carlo (1985, 1986) Prix: 1979 — la création des costumes pour les films roumains « L'or, le Prophète et les transylvains » et « Le dernière nuit d'amour » lui a valu le prix la l'A.C.I.N.

iosif király p. 21

Né en 1957. Diplômé de l'Institut d'architecture « Ion Mincu » de Bucarest. (1980). Débute en 1981. Participe régulièrement aux expositions annuelles, commémoratives, collectives et de groupe, ainsi qu'aux expositions des jeunes artistes, « Atelier 35 » organisées à Timişoara. En outre il prend part à de nombreuses expositions à Bucarest (1981 — I-ère exposition de design TIBCO; 1982 — « Espace-objet », Triennale de design; 1986 — « L'espace-Mirroir »; l'Exposition républicaine d'art graphique); Jassy (1981 — « L'art et l'environnement « L'homme-la ville-la nature »); Alba Iulia (1984 — Biennale des jeunes artistes); Oradea (1984 — « Mobilfotografia »; 1985 — « Le design et le monde de l'enfance », 1986 — « La paix »), Tîrgu Jiu, Tîrgu Mureş etc.
Expositions internationales: 1985 — « Experimental Art », Budapest; 1986 — « The second International Portfolio of Artist's photography », Budapest. Depuis 1982 il participe aux projets et aux expositions « Mail-Art » organisées en Roumanie, RDA, RFA, Italie, France, Grande-Bretagne, Espagne, Israel, Yougoslavie, Tchécoslovaquie, Belgique, Suède, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Canada, U.S.A., Japon, Suisse, Hongrie.

EDITORIAL	1	Mereu în primele rînduri	ARTA
	2	Noile destine ale țărănimii în societatea socialistă multilateral dezvoltată	Daniel Prelici
	3	Soluționarea profund democratică și umanistă a problemei naționale în România	Paul Erdös Iosif Balla
CRONICĂ	4	8 Martie (sala Dalles)	Mihai Mitre
ESEU	7	Suprafață și formă	Dragoș Gheorghiu
IN MEMORIAM	10	Octav Grigorescu	Olga Bușneag, Vasile Kazar
	12	Ultima operă	Alexandru Balaci
FIȘE DE ISTORIA ARTEI	13	Emerich Tamás	Gheorghe Vida
ATELIER	15	Silviu Oravițan Crețu: ison și monodie	Dana Diminescu
	17	Vasile Tolan: pictură și textură	Călin Dan
	19	Doina Levința: provocarea excepției	Aurelia Mocanu
ATELIER 35	21	Iosif Király	Anca Vasiliu
ATELIER	29	Florin Ciocâlteu	Olga Bușneag
	24	Constantin Petrașchievici	Aurelia Mocanu
CRONICĂ	25	Sub semnul continuității	Negoiță Lăptoiu
	27	Jurnalul galeriilor	Theodor Redlow Nicolae Macovei, Valentin Ciucă, Horia Medeleanu, Maria Magdalena Crișan, Magda Cârneci, Gigi Mihăiță, Marius Tătaru
CĂRȚI/IDEI	34	Note de lectură	Vasile Drăguț
	35	Vitrina cărții	Călin Dan
MERIDIANE	36	Christo sau mitizarea inutilității operei-proiect	Constantin Chirculescu
	38	Bildende Kunst, nr. 10, 11, 12/1986	Gheorghe Vida
	40	Agenda U.A.P. Calendar	
COPERTA I		Primăvara la Palanca	Viorel Mărginean

EDITORIAL	1	Toujours dans les premiers rangs	ARTA
	2	Les nouvelles destinées de la paysannerie au sein de la société socialiste multilatéralement développée	Daniel Prelici
	3	La solution profondément démocratique et humanitaire du problème national en Roumanie	Paul Erdös Iosif Balla
CHRONIQUE	4	Le 8 Mars (salle Dalles)	Mihai Mitre
ESSAI	7	Surface et forme	Dragoș Gheorghiu
IN MEMORIAM	10	Octav Grigorescu	Olga Bușneag, Vasile Kazar
	12	La dernière oeuvre	Alexandru Balaci
FICHE POUR UNE HISTOIRE DE L'ART	13	Emerich Tamás	Gheorghe Vida
ATELIER	15	Silviu Oravițan Crețu: accompagnement et monodie	Dana Diminescu
	17	Vasile Tolan: peinture et texture	Călin Dan
	19	Doina Levința: l'exception provoquée	Aurelia Mocanu
ATELIER 35	21	Iosif Király	Anca Vasiliu
ATELIER	23	Florin Ciocâlteu	Olga Bușneag
	24	Constantin Petrașchievici	Aurelia Mocanu
CHRONIQUE	25	Sous le signe de la continuité	Negoiță Lăptoiu
	27	Le journal des galéries	Theodor Redlow, Nicolae Macovei, Valentin Ciucă, Horia Medeleanu, Maria Magdalena Crișan, Magda Cârneci, Gigi Mihăiță, Marius Tătaru
LIVRES/IDÉES	34	Notes de lecture	Vasile Drăguț
	35	La vitrine du libraire	Călin Dan
MÉRIDIENS	36	Christo ou le mythe de l'inutilité de l'œuvre-projet	Constantin Chirculescu
	38	Bildende Kunst nos. 10, 11, 12/1986	Gheorghe Vida
	40	Agenda de l'U.A.P. Calendrier	
COUVERTURE I		Le printemps à Palanca	Viorel Mărginean

ПЕРЕДОВАЯ СТАТЬЯ	1	Беспрестанно в первых рядах	АРТА
	2	Новая судьба крестьянства в социалистическом, многосторонном развитом обществе	Даниел Прелич
	3	Глубоко демократическое и гуманистическое разрешение национального вопроса в Румынии	Паул Ердош, Иосиф Балла
ХРОНИКА	4	8 Марта (зал Даллес)	Михай Митре
ОЧЕРК	7	Поверхность и форма	Драгош Георгиу
ИН МЕМОРИАМ	10	Октав Григореску	Ольга Бушнеаг, Василе Казар
	12	Последнее сочинение	Александру Балач
ИСТОРИЯ ИСКУССТВА: КАРТОЧКИ	13	Эмерих Тамаш	Георге Вида
АТЕЛЬЕ	15	Силвиу Оравицан Крецу: втора и монодия	Дана Диминеску
	17	Василе Толан: живопись и текстура	Кэлин Дан
	19	Дойна Левинца: возбуждение исключения	Аурелия Мокану
АТЕЛЬЕ 35	21	Иосиф Кирали	Анка Василиу
АТЕЛЬЕ	23	Флорин Чокылтеу	Ольга Бушнеаг
	24	Константин Петрашкиевич	Аурелия Мокану
ХРОНИКА	25	Под знаком продолжительности	Негоицэ Лэптою
	27	Журнал галереи	Теодор Редлов, Николае Маковей, Валентин Чукэ, Хория Меделеану, Мария Магдалена Кришан, Магда Кырнеч, Г. Михэицэ Мариус Тэтару
КНИГИ/ИДЕИ	34	Заметки по чтению	Василе Дрэгуц
	35	Витрина книги	Кэлин Дан
МЕРИДИАНЫ	36	Христо или мифизация бесполезности произведения — прожект	Константин Киркулеску
	38	Билденде Кунст Но. 10, 11, 12/1986	Георге Вида
	40	Записная книжка С.Х. Календарь	
ОБЛОЖКА I		Весна в Паланка	Виорел Мэрджинеан